



LAMBAYEQUE

LAMBAYEQUE

*COLECCION
ARTE Y TESOROS
DEL PERU*

**CULTURAS
PRECOLOMBINAS**



© Copyright
Banco de Crédito del Perú
MCMLXXXIX
Lima-Perú

*COLECCION
ARTE Y TESOROS
DEL PERU*

LAMBAYEQUE

creada y dirigida por
José Antonio de Lavallo



BANCO DE CREDITO DEL PERU EN LA CULTURA

Presentación

***P**resentamos este libro dedicado a la Cultura Lambayeque, cuya rica inventiva tecnológica representa, sin duda, uno de los notables momentos en la pre-historia de la Costa Norte.*

En efecto, al poder verse ahora, y estudiarse, una colección de cerámica, metalística y textilería lambayecanas, escogida cuidadosamente en los mejores repositorios arqueológicos, al recogerse también aquí las referencias a su arquitectura, sistemas de irrigación agraria y propia lengua vernacular, la categoría cultural de Lambayeque queda en el justo sitio que merece en las secuencias de la arqueología peruana.

Confundida un buen tiempo con el sobrenombre de Chimú —que fue cultura posterior en el tiempo y diferente en no pocas particularidades míticas e idiomáticas que le distinguen—, y aún, algunas veces señalada Lambayeque como integrante activo de la Cultura Moche tardía, nos tentó restituir el orden en este problema clasificadorio. Parece haberse logrado nuestro sincero intento.

Con lo cual nos damos por satisfechos, uniendo a la “Colección de Arte y Tesoros del Perú” que viene ofreciendo al mundo el Banco de Crédito del Perú, un libro más, excepcionalmente bello y útil, como todos los anteriores.

LOS EDITORES

Contenido

	Pág.
PRESENTACION	7
INTRODUCCION A LA CULTURA LAMBAYEQUE <i>Jorge Zevallos Quiñones</i>	15
EN BUSCA DE NAYLAMP: CHOTUNA, CHORNANCAP Y EL VALLE DE LAMBAYEQUE <i>Christopher B. Donnan</i>	105
ENIGMAS E INCERTIDUMBRES SOBRE LA TEXTILERIA LAMBAYEQUE <i>James W. Reid</i>	137
ORO DE LAMBAYEQUE <i>Federico Kauffmann Doig</i>	163
ANDA CEREMONIAL LAMBAYECANA: ICONOGRAFIA Y SIMBOLOGIA <i>Paloma Carcedo Muro</i>	249



CONQUISTA EUROPEA	CONQUISTA ESPAÑOLA	LAMBAYEQUE COLONIAL
HORIZONTE TARDIO	ESTILO DE TRUJILLO (Chimú con asa-estribo) INCA REGIONAL	LAMBAYEQUE TARDIO
INTERMEDIO TARDIO	CAJAMARCA LAMBAYEQUE II ESTILO SERRANO-COSTEÑO TRICOLOR CREMA/ROJO-ROJO-CREMA SERIE CABALLITO	LAMBAYEQUE MEDIO (Fusiónal)
HORIZONTE MEDIO	MOCHICOIDE (Influencia Serrana) Lambayeque I — Transf. LAMBAYEQUE I "Cachacos"	LAMBAYEQUE CLASICO
INTERMEDIO TEMPRANO	MOCHE (Vicus en Lambayeque)	LAMBAYEQUE PRECLASICO
HORIZONTE TEMPRANO	CHAVIN { Bicromo Policromo Monocromo (Formativo)	LAMBAYEQUE TEMPRANO
PRECERAMICO	PRECERAMICO	LAMBAYEQUE PRECERAMICO

Introducción a la Cultura Lambayeque

Jorge Zevallos Quiñones

DEFINICIONES

Las peculiares señales con que se manifiesta la gran unidad arqueológica que llamamos "Lambayeque" en la prehistoria norperuana han sido desde años atrás tenidas y consideradas gratuitamente bajo el nombre de la llamada Cultura Chimú; con el transcurrir del tiempo, y sin estudios convenientes, se ha ido asentando ese concepto clasificatorio, al punto que por la inútil confusión que representa hoy parece necesario deslindar ya los campos.

Lambayeque "es" Chimú, se ve así catalogado en la bibliografía de las décadas del veinte y treinta, repetido en los álbumes gráficos de arte arcaico y universal, en la información periodística, leído en las vitrinas de los museos y, necesario es decirlo, monótonamente citado una y otra vez, hasta hoy, en las cátedras escolares y universitarias.

La persistente geminación pudo haberse debido a que en las primeras décadas del siglo la disciplina arqueológica peruana era lentamente atendida, y sus cultores, no obstante empezar entre ellos a formarse ya los grandes nombres de la especialidad, se dedicaban de preferencia a lo grandiosamente obvio: Mochica, Tiahuanaco, Chan Chan de Chimú, el Incario. Dentro de un cuadro todavía muy general referido a la prehistoria peruana era imposible esperar que se hicieran investigaciones particulares.

El territorio de Lambayeque es uno de los pocos que no visitara, ni siquiera curioseara, la incansable actividad de Max Uhle. Sin haberse hecho declaración formal alguna, es claro que los materiales extraídos en su región permanecieron "chimuizados" por varios lustros. Así, por Tello en publicaciones de 1929 y 1938; Kroeber, en 1942 y 1951; Bennett en 1954; Willey en 1951 y 1958.

En la Mesa Redonda de 1953 no se les aplicó denominación alguna, sino fueron colocados de hecho dentro del período Intermedio Tardío (Reinos y Confederaciones). Siguió la corriente Rowe en 1955, Bushnell en 1956, Mason al siguiente año, Collier en 1958. No sorprende, pues, que Meggers y Evans también lo repitiesen en 1963, y Lothrop en 1964. La propia bibliografía peruana, de índole repetitiva, mantuvo el dicho acercándose con displicente generalización hasta la época presente, con excepciones que luego aludiremos.

Los primeros estudios de campo propiamente hechos se deben a Wendell C. Bennett, quien por los meses de abril y mayo de 1939 estuvo

en la zona lambayecana e hizo algunas excavaciones. Hasta su llegada, como él escribía, "los arqueólogos entrenados habían descuidado esta región" ("trained archaeologists have neglected this region").

De las 81 tumbas que estudió y otros quince sitios visitados sin excavación, el ilustre antropólogo norteamericano obtuvo resultados importantes. Si bien, por lo que describe, se ve que no halló entonces una tumba intacta de lo que luego hemos de llamar "Lambayeque I", los materiales exhumados por Bennett le demostraron que aquella parafernalia funeraria pertenecía a una época evidentemente transicional y, para el criterio de entonces, más tardía. Al parecer, la investigación quedaba incompleta. No había conseguido —ni nadie hasta esa fecha— material "Early Chimu" (Moche). Sin embargo, advirtió señales particulares en la cerámica, a las que designó "propiamente modificaciones locales", mezcladas a una influencia del Chimu Temprano (Moche) y "ciertas reducidas características de los períodos medios influidos por Tiahuanaco".

En 1946, Bennett estaba indeciso en la "chimuinización" cultural y lo deja entender: Los ceramios chimú son —dice— difíciles de caracterizar, desde que, a pesar de una cierta unidad básica, varían grandemente en formas y diseños ("Chimu ceramics are fairly difficult to characterize since, in spite of a certain unity, they vary greatly in shapes and designs"). Y, refiriéndose, específicamente, a Lambayeque, anota: "Es un estilo intermedio entre los períodos medios y el Chimu" ("...a style intermediate between the middle periods and Late Chimu")¹.

Kroeber visitó por segunda vez Lambayeque el año 1939 y reparando en el estilo pictórico de la cerámica clásica de la región, tan por entero diferente a lo demás foráneo, optó por llamarla entonces "North Chimu" y "Chimu Cursivo". En 1955, Rowe denomina a las particularidades lambayecanas "Chimu cursivo modelado".

Paul Kosok observaba el mismo fenómeno durante sus viajes de 1940 y 1948 a la zona, y no obstante la superabundancia de ruinas, así como las complejas geografías regionales, consideraba lo poco que se sabía de Lambayeque, cuya gran cantidad de sitios arqueológicos y su densa problemática parecía haber desanimado ("deterred") a los arqueólogos de llevar a cabo un estudio sistemático de la región. Kosok aventuró entonces un concepto bastante lógico: tan sólo cuando un grupo de especialistas obtenga una secuencia cultural para todo el complejo arqueológico de Lambayeque, el cuadro de su prehistoria quedará establecido definitivamente. La secuencia lambayecana puede resultar emparentada con la bien conocida, aunque en apariencia de alguna manera diferente, de la región Moche-Chicama². O sea, en otras palabras, la cultura Moche.

De tiempo atrás, los peruanistas alemanes observaban con cautela esta materia. Así, Selser —citado por Lehmann en 1926— al referirse a los conjuntos áureos de la colección Brüning se pronunciaba respecto de "los vasos negros y vasos finamente pintados de dos colores", encontrados con el oro orfético, calificándolos diferentes por entero de los de Trujillo, los cuales "significan, en parte, algo completamente nuevo para el Perú". En la misma publicación de aquel año, Doering dice: "A Lambayeque (...) parece corresponder especial papel en la historia del arte del Perú y guardar en sus antigüedades un estilo muy remoto, hasta ahora desconocido"³.

1. *Handbook of Southamerican Indians* II, 140, y leyenda de lámina 42 ("Pottery from a Lambayeque site").
2. Paul Kosok, *Life, Land and water in Ancient Peru*, New York 1965, p. 147 ("...can be related to the well established but apparently somewhat different sequence of the Moche-Chicama region").
3. W. Lehmann y H. Doering: *Historia del Arte del Antiguo Perú*, 1926, p. 23.

Vaso monocromo sin asa. Una de las escasas representaciones femeninas de la cerámica norperuana.
17.50 cm.



Ha sido Rafael Larco Hoyle el primero en usar clara y categórica-
mente la frase "Cultura Lambayeque" el año 1948 en su "*Cronología Ar-
queológica del Norte del Perú*", puntualizando a la vez los elementos diag-
nósticos que en su criterio distinguían y aislaban con nombre propio la ce-
rámica clásica de la región aludida, a cuyo estudio y ubicación temporal se
dedicó posteriormente.

La "chimuización" no ha cesado, mas creemos se deba a una rutina
proveniente de la bibliografía antigua, pese a que tanto el gran número de
piezas lambyecanas de barro cocido como la obra ortébrica que le es coe-
tánea no dejan lugar para insistir inútilmente.

En los últimos tiempos ha surgido una variante de mejor uso, em-
pleada por bastantes investigadores, y es la de reemplazar la muletilla de
"Chimu" por la frase clasificatoria de "estilo Lambayeque". Sin embargo,
siendo más correcta, nos parece un débil y limitado concepto, porque en-
tonces cabe recordar que el término "estilo" debe ser aplicado teniendo en
cuenta o diseños. Mas, ¿cómo podríamos subrayar "estilo" a las ceremo-
nias rituales o los gestos factuales representados en las piezas cultistas? No
parece posible de "estilar" determinadas técnicas de regadio o arquitectura.
Ni cabe pretenderlo respecto del idioma o las leyendas, ni es posible al ir
descubriendo los patrones o formas de vida y de pensamiento de una so-
ciedad extinguida.

Para devolver a Lambayeque, o, mejor dicho, a la secuencia clásica
de su prehistoria su calificación cultural, basta seguir la teórica legítima
de la arqueología peruana, tal como informa la opinión universal de los es-
pecialistas. En 1953 la Mesa Redonda definió y en 1958 el Congreso de
Historia confirmó "designar como *Cultura* los restos materiales (...) que in-
cluyan suficiente evidencia de la vida socio-económica como para poder
afirmar que la cultura tratada difiere básicamente de otra".

Claro está que en este caso la palabra diferir indica la necesidad pre-
sencia de novedades, inventos, particular manera de expresarse de la etnia,
luego la capacidad cultural para transformar los traslapes que nece-
sariamente hereda, en formas e ideas anteriormente no expresadas. Quisie-
ra dar un ejemplo de lo que estamos glosando: comparemos un ceramio
Lambayeque I con otro de la cultura Moche, hallado en esa región. Se ve



Cerámios bichromos de doble cuerpo y largo pico
truncocónico, representando la conducción de una
persona, al parecer, un niño.
21.00 cm.

Cerámico bichromo de doble cuerpo: el primero,
representación de un Señor, llevado en anda por cuatro
criados; el segundo cuerpo, representa un Spondylus.
22.00 cm.

Cerámico de igual tipología que los anteriores, con la
figura de un Señor transportado por dos servidores.
21.50 cm.



El origen, esplendor y asiento capital de esta cultura se halla en el actual perímetro geográfico del departamento de Lambayeque, en la costa norte del Perú. Aunque, a decir verdad, para una visión prehistórica del territorio que entonces le fuera propio habría de agregarsele, por lo menos, la extensión de las actuales provincias de Chépén y Pacasmayo, que hoy pertenecen al departamento de La Libertad; y, al mismo tiempo, se separaría el actual distrito de Olmos, en el extremo norte, cuya prehistoria tiene

El Ambito Geográfico

la Cultura Lambayeque.

Las notas que siguen intentan sintetizar las creaciones temporales de

ra señalar su particular teología.

sino también en la orfebrería, la textilería, arquitectura, lengua, sistemas de riegos, y leyendas. Además, a todas luces presenta una manera diferente para inventos (presión de indudables ideas diferentes), no sólo en la cerámica, Pues bien, el Lambayeque Clásico (Lambayeque I) tiene novedades

nalía en barro cocido.

no se conoce otros renglones tecnológicos además de su fascinante parafermino "Cultura". Por fácil ejemplo, recuérdese la Cultura Recuay, en la que único para decorar ceramios y entonces se le aplique de inmediato el término "Cultura". Por fácil ejemplo, recuérdese la Cultura Recuay, en la que pocas veces, basta hallar en una región geográfica determinada cierto *estilo* Por otro lado, está bien que en la bibliografía y en los estudios, no

do, ojo alado, etc.

para sacralizar a sus dioses: antropomorfismo, ornitomorfismo, ojo redondo, ojo alado, etc. piezas Moche y Lambayeque que estamos examinando, formas diferentes de lo tecnológico a lo ideológico, también observaremos en las mismas de pedestal. Hay cambio en las formas expresivas de la pieza. Y pasando sentido, lo recrea. Globulo de polos achatados, gollite troncocónico, base lo, sino, por un propio nuevo orden cultural, lo transforma y, en cierto Lambayeque hereda la tradición artesana de Moche, no se limita a copiar vista está que si como facción necesaria para la obtención del ceramio, la secular lógica rutina de obra: globulo o caja de aire, gollite y base. A la de su armado, y de estas escogamos tres de los elementos trasmitidos por que ambas piezas coinciden en lo *obvio* en cuanto a las facciones prácticas

Hermosos ejemplares de cabezas míticas para usarse en
postes ceremoniales.
20.50 cm. x 22 cms., 20.50 cm. x 22.00 cm. y
20.50 cm. x 22.00 cm.









la influencia de la lengua Sec y las costumbres procedentes de la región costera de Piura, a través de Sechura y Catacaos.

El territorio arqueológico de Lambayeque comprende unos doce mil

kilómetros cuadrados, o algo más, entre los departamentos de Piura, Cajamarca y La Libertad, y el Océano Pacífico. Sus fronteras naturales vienen a ser: por el Norte el desierto de Olmos, al Oeste las estribaciones andinas, al Sur el desierto de Cupisnique o San Pedro de Lloc, y por el Este el mar.

Tiene más de 200 kilómetros de costa baja en la zona tórrida del Sur, con playas de fácil acceso, algunos puertos e innumerables caletas naturales.

El clima, es "sano y tónico", al decir de los monografistas regionales, con una suave media en el litoral, caluroso en el verano de los pueblos interiores, y algún frío en las faldas ya serranas; condiciones evidentemente favorables para la vida humana, al punto de llamar la atención de los extranjeros. Un investigador del litoral lambayecano escribía a comienzos de este siglo, admirado de la robustez de sus pescadores, "por más que —de— los indígenas trabajan entre el agua, viven casi a la intemperie en ranchos de totora, sin proporcionarse comodidad alguna, y están en riña cerrada con los más elementales principios de la higiene".

Las estaciones climáticas se marcan bien, y lo más notable de señalar en esta parte costera del Perú viene a ser la periódica aparición de los aluviones, coincidente con las cíclicas alteraciones de las grandes corrientes marítimas paralelas a la costa, como es bien sabido. Promediando superficialesmente los lapsos que separan la irrupción de estas devastadoras catástrofes puede decirse que cada 30 o 40 años una desgracia general abate a las poblaciones lambayecanas por medio de verdaderos diluvios torrenciales que destruyen poblados, sembríos, irrigaciones y caminos dejando por doquier una pavorosa lesión general.

Casi la totalidad de la extensión que ocupa el departamento de Lambayeque es una dilatada llanura de terreno exuberante, surcada por los ríos La Leche, Lambayeque y Saña, cuyas aguas corren de Este a Oeste y de semibocan en el mar. Habría que citar los ríos de Motupe al Norte y Jequetepeque al Sur, de menor capacidad, pero que, como los tres grandes antes citados, en la prehistoria lambayecana mantuvieron irrigaciones más o menos extensas, cuyos rastros han quedado hasta el presente.



Pág. 22. Característica pieza de tipología lambayecana. Parece el rostro del Dios principal, con los atributos propios. 22.00 cm.

Pág. 23. Cerámica lambayecana de representación mítica. Se advierte la herencia Moche en el tratamiento facial. 18.50 cm.

Pieza con reproducción facial. Es un hombre joven. 19.50 cm.

Otro ejemplar de hombre anciano con labio leporino. 18.50 cm.

Bella cabeza totémica, semejante a las de la pág. 20. Procede de la zona de Balañgrande (Sicán). 18.50 cm.



No pertenece a esta Introducción el estudio de la red hidrográfica de ese departamento, pero ello nos proporciona una información sumamente valiosa para unos conceptos provisionales sobre la demografía prehispánica de la región.

Cada río grande o mediano genera su propia red de acequias de distribución acuífera, y, por lo común, cada acequia también prohija un copioso número de pequeños canales derivados. Este fenómeno común en la agronomía universal tiene para el investigador una importancia grande en Lambayeque antiguo si se trata de estudiar su hombre y sociedad. Ocurre ahí que las numerosas acequias y sus derivados han mantenido nombres indígenas pertenecientes a la lengua mochica lambayecana. Sea que el apelativo, por intraducible que esté, se aplicó por accidente geográfico o circunstancias desconocidas, o sea porque el volumen del agua que por la acequia o derivado de acequia salía, se destinaba a alguna parcialidad o grupo ayllal cuyo nombre tomaba, el hecho de pertenecer como palabras a la lengua mochica nos evidencia la impronta prehistórica con una fuerza indiscutible, y su razón socio-económico subyacente.

Así pues, no sólo los grandes ríos tienen nombre yunga: el Taymi, que sale del Lambayeque, riega por medio de doce acequias, las cuatro ramas del propio río de Lambayeque generan buen número de subacequias; las tres del río de Eten ó Lémpe, antes de llegar al mar corren generando otras menores, etc. Todo este fraccionado universo de regadío lleva en sus particularidades una abundante nomenclatura en su mayoría absoluta de origen mochica.

Para observar este rico venero paleoindiomático y porque detrás suyo se vislumbra el secular esfuerzo del antiguo hombre regional, vale pecar por extenderse, presentando algunos útiles ejemplos. Así, el río de Lambayeque, a partir de la bifurcación del Tambillo, riega Pucallá, Calupe, Po-

malca, Combo, Saman, Collud y Chiclayo.

La acequia grande de Chiclayo reparte mediante once acequias, de las cuales tienen nombre indígena Saman, Quefe, Tonope, Cois, Chilape, Pulen y Yortuque.

El río de Eten o Lémep distribuye a Réque y Monsefu, este último paraje riega con las acequias de Alican, Callanca, Muisil, Poemape, Poncoy, Alcuchique y dos más con nombre español.

Representaciones de rostros deformados:

Con gollete de deidad mítica.
21.00 cms.

Lleva vincha ancha y orejeras.
19.00.

Con gollete muy elaborado, de boca expandida.
21.50.





El gran canal del Taymi sirve con las acequias de Tulipe, Patapo, Tumañ, Conchucos, Jarrín (Picci), Chucupe, Luya, Fala, Chuchicol, Ferreñafe y Rompón.

El río de La Leche abastece por Mochumí, Tucume, Pacora, Illimo, Jayanca, Mórrope, Sican (Batangrande), Jotero (La Viña), Sasape, etc.

Kosok ha estudiado el complejo Lambayeque—La Leche—Motupe y asegura que contuvo la más grande y complicada red de irrigación de su tiempo, fenómeno que señala bien la problemática demográfica de la prehistoria costera. En todos esos valles había numerosos canales de interconexión—hoy inútiles, obviamente—y la suma del área total bajo riego hubió de ser más grande que la que está a la vista del arqueólogo contemporáneo.

¿Lambayeque extendió su influencia más allá de los linderos originales de su cultura? Las demoras en averiguarlo mediante la búsqueda arqueológica no permiten contestar propiamente. Sin embargo, cosa cierta es que piezas de evidente tipología clásica de Lambayeque se encuentran en sitios piuranos, como Chulucanas y Morropón; hay otras, escasas, en Santiago de Cao (valle de Chicama); y en Chilite y Tembladera (Cajamarca).

Uhle obtuvo en las excavaciones en Pachacamac tejidos lambayecanos y, por lo menos, un huaco "Rey", la pieza tipo de la cerámica cultista de Lambayeque, cuya foto publica en su célebre Memoria. Asimismo, en la colección Gaffron, inventariada gráficamente en el conocido libro de Schmidt, puede verse algunos textiles lambayecanos, catalogados como procedentes de Pachacamac. Nada de raro sería que estos ítems hubieran llegado a la sagrada metrópoli de la costa central para ser ofrecidos a manera de ex-votos a la divinidad principal.

Por otro lado, en los valles de Virú y Santa ocurre un interesante problema con bastantes hallazgos de piezas de cerámica de un absoluto perfil de Lambayeque Clásico, sin embargo de lo cual la factura es tosca o, mejor dicho, descuidada, de acabados irregulares, y su decoración va pues-ta en tricolor. Algunas de tales piezas pueden verse en el Museo Arqueológico de la Universidad de Trujillo, y en el Museo Cassinelli de esa ciudad. Estas últimas tienen en su vitrina la leyenda "Huari".

Rostros convencionales:

Pedestal labrado con símbolos mágicos y decoración pintada, marrón sobre crema. 22.00 cms.

Con interesante decoración facial, gollite expandido. 21.50 cms.

Posible representación de la ancianidad, gollite escultórico con simbología mágico-religiosa. 22.00 cms.







Es fácil de observar en estas piezas de Virú y Santa su procedencia cultural. Se diferencian, sobre todo, de los antecedentes lambayecanos, en que los glóbulos o cajas de aire, y aun los golletes troncocónicos, son más grandes, y el empleo de moldes sin retoque y el uso de la decoración tricolor les son característicos.

¿Cuándo y por qué surgen estos mixtos viruñeros y santeños? Si las facciones y rasgos formales son originados evidentemente en Lambayeque, no se encuentran piezas así en los valles de Jequetepeque, Chicama y Moche; y, por tanto, las de Santa y Virú parecen indicar un salto o desplazamiento tardío de ciertos rasgos estilísticos desde Jayanca a Chao, promediando los extremos, y llevado a cabo quizás por gentes transportadas a la fuerza.

La Cerámica

La cerámica regional con características propias permite estudiarse en sus formas, su decoración y armada. Las piezas cultistas de la secuencia clásica de Lambayeque no varían mucho en cuanto el registro de sus formas más usadas, y esto facilita agruparlas por familias, para un estudio tipológico provisional. Considerando ciertas facciones que se repiten en ellas según los casos, pueden tomarse en cuenta unos seis tipos o conjuntos:

- A.— La forma conocida en la región con el nombre de "Rey". Aunque abundantes, todos los vasos de este tipo en el momento clásico han sido hechos con limpio y cuidadoso perfil.
- B.— El ceramio botelliforme, con gollete y asa, globo y base pedestal.
- C.— Las piezas llamadas "tacho", o sea con asa-puente y doble pico troncocónico divergente, base en pedestal.
- D.— La caja de aire está constituida por una escultura antropo o zoomorfa, u otros temas en unidad de figura o escenografía —asa y gollete— base en pedestal.

El mito del doble rostro en un solo cuerpo; avataamientos de convención ritual (doble cabeza de dragón). La figura está sentada en un anda. 24.00 cm.

Igual representación de doble cara, pendientes, anda y figuras ornitomorfas en el asa. 24.00 cm.

El doble rostro, sin avataamientos, gollete labrado y asa-estribo (herencia Moche). 24.50. cm.



E.— Ceramios vasiformes, sin asa ni gollite, con o sin base en pedestal.

F.— Figuras de tamaño reducido, idólos, cuentas, etc.

Cada uno de estos seis tipos o conjuntos clasificables usan tamaños relativamente variados y diferencias en la capacidad de su recipiente; y, en el tipo D, esto se nota en la escultura variotípica.

A) La pieza llamada "Key" viene a ser, por su extensa reproducción en las tumbas, la característica de la Cultura Lambayeque en el campo de su cerámica cultista. La cara-máscara que siempre lleva en el encuentro del gollite con la caja de aire o glóbulo parece representar un símbolo de alto valor religioso, posiblemente la máxima divinidad. En sus facciones se ven representados los rasgos antropo y ornitomorfos. Como figura, tiene hierática dignidad. Mirando la cara-máscara de frente, se advierte una intención de pirámide truncada, más ancha que alta, y su base es curvilínea convexa. Los ojos del rostro se presentan con unos ligeros levantamientos piramidales, en cuyo rededor está incidida la facción ocular, o pintada si acaso va en cerámico bicromo: esta es la característica o rasgo mágico religioso de la Cultura Lambayeque, un ojo con el extremo lateral externo puesto a manera de punta ascendente. El notorio rasgo es llamado generalmente "el ojo alado".

La nariz de la cara-máscara va en alto relieve, dura facción que, observada de perfil, semeja un pico de ave. En los vasos negros la boca se resuelve mediante un simple pero sabio trazo horizontal incido.

Sobre la frente va una diadema en forma de cinta ancha y, montándola, hay una corona de puntas en relieve. Por este adorno frontal la pieza que lo lleva es popularmente conocida con el nombre de "Key". La cara-máscara tiene finalmente, a los costados, unas orejas "aladas", de las que penden dos grandes aretes ornamentados, que reposan sobre el glóbulo. Como señales generales del cerámico "Key" podrían ser anotados los siguientes: trazo ecuatorial incido, que divide el globo del cerámico en dos hemisferios superpuestos y encontrados. —Corona de 7, 8 o 9 puntas—. Peto decorado sobre torso de la figura, que rodeando el cuello remata en la nuca de la máscara con una pequeña banda vertical.



Figura mítica de rostro de hombre y cuerpo zoomorfo; gran tocado.

Deidad de ojo alado, tocado y pendientes, dos esferas en las manos. Doble pico troncocónico divergente.

Figura antropo-zoomorfa, decorada como la anterior; cola convencional.





La pieza tipo de la cerámica Lambayeque:

Decoración de rostros míticos con tocado y pendientes, puestas en el glóbulo con decoración bicroma. 18.00 cm.

El característico "Huaco-Key", monocromo, con rostro de la deidad principal, pedestal labrado y figuras escultóricas zoomorfas (zorros), grandes pendientes en el glóbulo. 17.00 cm.

Extraordinaria decoración geométrica en la caja de aire. 18.50 cm.

El "Huaco-Key transformado", sin pedestal, lleva gollete disminuido y decoración escultórica en el glóbulo de aparente procedencia serrana. 19.00 cm.

La decoración como en la pieza de la página anterior, pero las figuras zoomorfas representan loros. 18.00 cm.

Hermoso "Huaco-Key", decoración antropomorfa muy elaborada. 19.00 cm.

El alto promedio del gollete es de 4 a 5 cm., y el diámetro de la boca de la figura es de 1.8 cm. de largo.

El alto total de esta característica pieza lambayecana va de 19.5 a 21.5 cm. El ancho de la caja esférica, 14 x 13 cm. La base troncocónica del pedestal es, comúnmente, de 2.5 a 4 cm. de altura, y su diámetro 10 y 11 cm.

B) La figura vasiforme viene a ser, en realidad, el tipo A sin la cara-máscara ni los elementos escultóricos decorativos, compensándose tales supresiones por el aumento de la altura en el gollete troncocónico.

La variante de mayor interés en el conjunto B se advierte en la esfera y su decoración, pues a su mitad corre por lo general una cinta lisa, escultórica, que rodea toda la zona ecuatorial. Algunos dan a esta cinta el nombre de "anillo saturniano".

Como señas generales del tipo B se notan las siguientes. En casi todas las piezas que hemos estudiado, llevan a la manera de las del tipo A la incisión ecuatorial alrededor de la caja de aire, y sin las facciones antropomorfas. Muchas veces se aplica la pequeña banda vertical destinada en el tipo A a la nuca de la cara-máscara. En la absoluta mayoría de ceramios B las medidas son: para el gollete, 7 a 10 cm. de largo y 1.5 a 2 cm. en el diámetro de la boca. El alto total de la pieza es de 17 a 26 cm. Su ancho esférico, 8.5 a 15 cm. La altura superficial de la base, 2.5 a 4.5 cm.

C) Los huaqueros llaman a las piezas que provisionalmente estamos clasificando en el grupo C "tachos". Se componen de un doble pico-gollete troncocónico y divergente con un asa puente que los une, en la que bastantes veces hay silbato; un glóbulo ligeramente achatado y una base en pedestal.

Por la ingeniosa y barroca variedad de sus adornos, las piezas C son las más hermosas y decorativas de la cerámica Lambayeque I; y, sin duda, hubieron de tener un significado ritualista muy elaborado. Hay piezas que lucen un verdadero esplendor de figuras escultóricas, asas-puentes con caladuras, y largos picos troncocónicos. En ceramios de tipo C aparecen los recipientes en forma de anillos ("ring-vessels").

D) Con esta letra clasificatoria agrupamos las piezas cerámicas cuyas cajas de aire han sido sustituidas íntegramente por una figura escul-



tórica, aunque en algunos casos también se mantiene la caja rutinaria pero sobre ella va puesta una figura de tamaño mayor y en relieve. El registro temático es variado: caras humanas o míticas, animales, frutos, objetos rituales o utilitarios, escenografías, figuras antropomorfas en diferentes poses, etc.

Sus señales generales: se emplea el asa del grupo A (con la cara más cara), y también la del B y la del C (asa-puente y picos divergentes), con las correspondientes medidas de gollite y base. El alto y ancho del cuerpo principal dependen de la representación que luce éste.

E) Ceramios vasiformes, escultóricos y botelliformes que no llevan asa alguna. En este grupo van los recipientes con tapa independiente y, así mismo, la cerámica utilitaria.

No se puede dar una lista de señales generales porque la multiplicidad de formas que hay anula cualesquier medidas preestablecidas.

F) Bajo esta letra juntamos un grupo bastante parcial, en que se reúnen los objetos de tamaño notoriamente pequeño (figurines, idolillos, máscaras de barro cocido, cabezas mágicas para postes o palos, silbatos, cuentas de barro cocido, sean lisas o decoradas, con las cuales se hace colares, y sirven de "aplique" en las telas, etc.

Las mismas representaciones de todos los grupos antecitados eran repetidas en tamaño muy pequeño. Hay numerosas piezas en miniatura correspondientes a los tipos A, B, C, D y E, y decoradas de igual manera, monocromas o bicromas, a proporción. Su altura varía de 5 a 11 cm.

En cuanto a la decoración de la cerámica clásica de Lambayeque, es obvio que por estar integrando los ajuares funerarios sus diseños deben relacionarse con la mitología y la teología de sus gentes, generando, según se ve, una gran riqueza de símbolos.

Parece que, antes de hacer la quema del barro húmedo, se hubiera aplicado alguna convención religiosa que decidiera si el ceramio en facción debería ser monocromo (negro) o bicromo (crema y rojo). En cualquiera de los seis grupos o tipos descritos someramente más arriba se pueden hallar piezas gemelas, idénticas en forma y decoración, una en negro y la otra en bicromado.



Ceramio "Key", ornamentación de pequeños seres míticos, y pedestal labrado. 17.50 cm.

Ceramio "Key", decoración bicroma con figuritas escultóricas y pedestal liso. 17.00 cm.

Decoración mitográfica de rostros con ojo alado. 19.00 cm.





La decoración, ya lo dijimos, puede ser incisa o pintada, en todas las series catalogadas.

La decoración escultórica se hace modelada para las asas (simple y doble cilindro, cinta achatada, sogá, trenza, etc.); para las asas-puentes (con grecas, calados, crestas, etc.); para las figuras antropo, fito y zoomorfas; para los objetos naturales o míticos; y para las combinaciones escénicas del grupo o tipo D.

La decoración es moldeada: para la cara-máscara del grupo A ("Rey"), con sus elementos inseparables de corona, orejas, nariz y pendientes; para las figuras totémicas que se ponen sobre el asa o sobre el hemisferio superior de la caja de aire; y para las grecas en bajo y plano relieve de los pedestales.

La decoración incisa se ve en una o dos rayas que circundan la zona media del glóbulo, y, aunque no imprescindiblemente, es común en los grupos A, B y C. Asimismo, algunas veces aparecen incisas unas líneas geométricas (rectángulos, rombos) en el dorso de las asas A y B. También hay separaciones incididas en las bases, líneas horizontales entre las dos hileras de símbolos mágicos que se ponen para decorar los pedestales.

La incisión se emplea en los ceramios negros del tipo A para señalar en la cara-máscara las facciones de los ojos, los tatuajes de las mejillas (rayas horizontales, verticales, solas o paralelas, puntos, ajedrezado, círculos, círculos con punto al centro, etc.), la boca, los adornos en el cuello y en el peto, la ornamentación de los pendientes, y las orejas aladas.

En los vasos bicromos la decoración está pintada. Sobre la engalba cremosa, puesta encima de la tierra quemada de color rojo, se aplica con pintura marrón, y a pincel, una vasta temática figurativa o de grecado geométrico. Esta pintura la mayoría de las veces va puesta después de la cocción y, por tanto, es fugitiva al contacto del agua—si se lava la pieza para desalinizarla—o a la frotación acentuada.

En los desarrollos pintados se nota el uso de dos clases de pinceles. Unos finos para el dibujo general (rasgos sobre las figuras escultóricas, facciones y tatuajes de la cara-máscara en el tipo A, grecas de símbolos mágicos, y motivos antropo, fito y zoomorfos) cuyo sitio regular en el ceramio está en su parte delantera o en el íntegro hemisferio superior; y los de pin-

La triada: Otro mito lambayecano, de origen Moche. El ceramio en vez de glóbulo tiene caja cúbica. 17.50 cm., 18.00 cm. y 18.00 cm.

Vasos "Rey" con la caja de aire en forma discoidea y elementos ornamentales sacro-funerarios. 18.00 cm. y 17.50 cm.



celes anchos, para las geometrías puestas en los gollletes, o las rayas (2, 3, 4) circundantes al globo en toda su latitud. Algunas veces hay rayas verticales en el pedestal.

Asimismo, es común decorar el hemisferio inferior del cuerpo, y aun las bases o pedestales, con redondelas llenas de color marrón oscuro.

Resumiendo los rasgos comunes de la mayor parte de la cerámica

clásica lambayecana, al punto de poder llamarles de rutina, sin que alguno de los cuales sea privativo de los grupos clasificatorios A, B, C, D y E, pues en todos se hallan (salvo en los casos que el cerámico *no debía* tener

asa y golllete), tales rasgos comunes serían:

1.- *La decoración escultórica*, incisa o pintada, en cuyos temas el más frecuentemente usado es el "ojo alado". Tal signo parece el sello particular del clasicismo lambayecano para sacralizar. En la prehistoria regional no fue usado antes ni después.

2.- *El golllete*. De forma tronco-cónica. En los cerámicos negros va liso y en algunos casos notablemente alargado. En los cerámicos bicromos va muchas veces con decoración pintada, muy convencional. Así, en este último caso, el golllete tiene zonas cilíndricas por entero cubiertas de color marrón oscuro, aplicado por lo general en el extremo superior del caño, acompañándolas hacia abajo con líneas que lo rodean (2, 3, 4, 5).

3.- *El asa*. Puede ser pintada o escultórica, y forma un arco elíptico desde la parte superior del golllete hasta la zona media del cuerpo globular. Es sólida.

4.- *Las figuritas escultóricas*. Son pequeños ornamentos, de variada representación y un máximo de 5 x 3 cm.

Los de formas humanas reproducen cabezas, hombriccito echado de-cúbico ventral, rostro y gorro en alto, o sentado en cuclillas. Esa figura se presenta también descabezada. Hay un escena muy repetida de dos hombriccitos echados en la posición anterior, cabezas enhiestas, y uno frente al otro. Sus cuerpos pueden ser humanos o zoomorfos. Otras veces, son dos escenas de imposición de las manos de uno sobre la cabeza del otro, etc. Si las formas son de animales se representa: paloma, zorro o perro, éste recogido o erecto; rana, sapo, lobo marino, iguana, tigrillo, pez, ave,

Dos ejemplares de la tríada, notable mito religioso de la Costa Norte:

Tres cabezas antropomorfas, de ojo alado,

la central lleva pendientes.

17.00 cm.

Tres figuras: Una representación principal,

divinizada, acompañada de dos personas de menor

tamaño, al parecer, mujeres.

17.00 cm.

Escultura escenográfica, hombre sentado con

vaso en la mano, de bebida ritual, ojo almendrado,

orejeras y penacho. Le acompaña un criado, con cántaro

en la mano, y lleva tocado más pequeño, con gran

collar de tres vueltas.

18.50 cm.





celes anchos, para las geometrías puestas en los gollletes, o las rayas (2, 3, 4) circundantes al globo en toda su latitud. Algunas veces hay rayas verticales en el pedestal.

Asimismo, es común decorar el hemisferio inferior del cuerpo, y aun las bases o pedestales, con redondeles llenos de color marrón oscuro.

Resumiendo los rasgos comunes de la mayor parte de la cerámica clásica lambayecana, al punto de poder llamarles de rutina, sin que alguno de los cuales sea privativo de los grupos clasificatorios A, B, C, D y E, pues en todos se hallan (salvo en los casos que el cerámico *no debía* tener asa y golllete), tales rasgos comunes serían:

1.— *La decoración* escultórica, incisa o pintada, en cuyos temas el más frecuentemente usado es el "ojo alado". Tal signo parece el sello particular del clasicismo lambayecano para sacralizar. En la prehistoria regional no fue usado antes ni después.

2.— *El golllete*. De forma tronco-cónica. En los cerámicos negros va liso y en algunos casos notablemente alargado. En los cerámicos bicromos va muchas veces con decoración pintada, muy convencional. Así, en este último caso, el golllete tiene zonas cilíndricas por entero cubiertas de color marrón oscuro, aplicado por lo general en el extremo superior del caño, acompañándolas hacia abajo con líneas que lo rodean (2, 3, 4, 5).

3.— *El asa*. Puede ser cintada o escultórica, y forma un arco elíptico desde la parte superior del golllete hasta la zona media del cuerpo globular. Es sólida.

4.— *Las figuritas escultóricas*. Son pequeños ornamentos, de variada representación y un máximo de 5 x 3 cm.

Los de formas humanas reproducen cabezas, hombriccito echado de cubito ventral, rostro y gorro en alto, o sentado en cuclillas. Esa figura se presenta también descabezada. Hay un escena muy repetida de dos hombriccitos echados en la posición anterior, cabezas enhiestas, y uno frente al otro. Sus cuerpos pueden ser humanos o zoomorfos. Otras veces, son dos escenas de imposición de las manos de uno sobre la cabeza del otro, etc. Si las formas son de animales se representa: paloma, zorro o perro, este recogido o erecto; rana, sapo, lobo marino, iguana, tigrillo, pez, ave,



Dos ejemplares de la triada, notable mito religioso de la Costa Norte:

Tres cabezas antropomorfas, de ojo alado, la central lleva pendientes.

Tres figuras: Una representación principal, divinizada, acompañada de dos personas de menor tamaño, al parecer, mujeres.

Escultura escenográfica, hombre sentado con vaso en la mano, de bebida ritual, ojo almeado, orejeras y penacho. Le acompaña un criado, con gran collar de tres vueltas.



spondilus, un ave alimentando con el pico a dos crías, etc. Si formas vege-
tales: mazorcas de maíz, semillas, una especie de flor, etc.

En símbolos mágicos: escalón de dos pasos, con o sin voluta al extre-
mo superior, a manera de ola o cresta; portada arquitectónica con techo o
alero sobre la que va un juego de punta triangular—rectángulo-punta trian-
gular—, y en cuyo interior va —o no— la cara-máscara de ojo alado; figura
escalonada unida a otra semejante por sus lados verticales, etc.

Cuando estos administrículos se colocan sobre el asa van 1, 2 en los ti-
pos A, B, D, y 1, 2, 3 en el C. Se ponen en pareja (“dragón”) saliendo a los
lados del cuello de la cara-máscara (1, 1); o en el ángulo que forman los
golletes y el globo del tipo C (1, 1). En numerosos casos se repiten sobre
el hemisferio superior de la caja de aire del tipo C en combinaciones de 1,
2 y 4 pares, situados en dirección ascendente o descendente (grupos A, B,
C y E). No los he visto aplicados en el hemisferio inferior.

Cuando estas figuras se ponen en las piezas bicromas, se intercalan
en ritmo alternante con los dibujos hechos a pincel, y a su vez llevan pin-
tados de la misma técnica facciones o rasgos ad-hoc.

5.— *Las bases en pedestal.* Tienen forma troncocónica circular y se
emplean lisas o labradas. En el primer caso, si se trata de la serie bicroma,
se las pinta a pincel empleando rayas gruesas verticales o redondeadas de
marlón oscuro. En el segundo caso, o sea cuando la base está decorada
con labradas (muy común en piezas negras o bicromas) se utiliza una o
dos hileras superpuestas en que van símbolos convencionales de orden
mágico (escalón, triángulos invertidos y alternos, “cruces” dentadas, circu-
los, perfiles de animales míticos). Cada hilera es una greca repetitiva del
mismo dibujo, pero diferente de la otra hilera. Algunas bases tienen cala-
duras ornamentales.

En cuanto a la armazón de la pieza por el ceramista, Lambayeque I
no usa el “gusano” de barro húmedo. Ya era el tiempo del uso predomi-
nante del molde artesanal, y, si exceptuamos los trabajos escultóricos del
típico grupo D, que se hacen con modelado, todos los demás se faccionan
empleando moldes básicos. El gollete, asa, glóbulo, figuritas totémicas en
bulto, el pequeño cuenco de la base, y las paredes del pedestal, están he-
chas con doble juego de moldes, cada parte, una tras otra, o moldes que
ocupan desde la punta del gollete hasta el pedestal.



Cerámico de asa-puente y doble pico troncocónico
divergente. Esta y la que sigue tienen decoración
bicroma de intención mágico-religiosa.
14.50 cm.

Otra pieza de igual tipología y decoración.
En el arco, figurita principal alada con dos
hombrecitos echados en ambos lados.
17.00 cm.

Una pieza más, de asa-puente y notable decoración
mítica, bicroma. Es pieza característica de la
cerámica clásica lambayecana, y por la tendencia
barroca en su ornamentación, quizás sea la más
documental. En la fabla del pueblo se le conoce
con el nombre de “Tacho”. 15.50 cm.





Para armar el cerámico antes de llevarlo al horno, aún con el barro húmedo y antes del acabado del slip, quizás se haya seguido este movimiento rutinario: El gollite. La caja central o globo. El pequeño plato convexo de la base con un orificio en su centro para ir empataando con espátula o dedo las uniones internas, según los casos. Las paredes pedestálicas de la base.

Luego de una pulcra obturación cerrando el orificio de la base, la impostación del asa y los aditamentos escultóricos. El recorte de las excrescencias. El lisado general, a fricción con piedras preparadas o conchitas marinas.

Algunos Mitos Religiosos expuestos en la Cerámica

Han quedado algunas huellas de la poliforme mitología lambayecana arcaica, en la decoración de los vasos y puede ser útil enumerar los más frecuentes, sin pretender descifrarlos. Después de todo, parece inútil intentar de develar las formas de pensamiento de sociedades ágrafas y desaparecidas, valiéndonos de restos materiales. Se puede licitamente pensar que no haya antropólogo prehistoriador capaz de arriesgarse a tamaña empresa, contando para ello tan sólo con su particular afición al tema. Conformémonos pensando que la clave del mundo mágico-religioso del viejo Perú está, quizás, perdida para siempre, hasta que surja una auténtica prueba arqueológica.

La catalogación de los dibujos míticos puede, en cambio, servir para juzgar, aunque sea *externamente*, la mayor o menor riqueza conceptual de una cultura prehistórica, o deducir la mayor o menor complejidad de su propia liturgia.

Desde ese punto de vista, enunciaremos lo que sigue:

En la cerámica clásica de Lambayeque I puede observarse la representación de un dios principal (si acaso no era el único, bajo diversas formas de sacralización) mediante una figura antropo-ornitomorfa, cuyo símbolo —y síntesis— es un “ojo alado”, rasgo formal para divinizar, según se necesitara.

Variantes de la forma asa-puente:

De globo esférico aplastado. El arco tiene ornamentación zoomorfa. Pedestal simple. 17.00 cm.

El puente está reemplazado por un ancho gollite, calado en su límite superior. Pedestal labrado. 18.00 cm.

La representación escultórica de esta pieza mayor es de indudable herencia Moche. No hay pedestal pero arco y gollite son evidentemente Lambayeque. 19.50 cm.



Con tal intención, el "ojo alado" se colocó en figuras humanas, en animales (ave, pez, dragón, etc.), y en accidentes (cerro, ola). Lo aplicaron por medio de técnicas de incisión o de pintura. Por lo general, se halla este rasgo tan característico en una vasta parafernalia funeraria, no sólo en cerámica, sino también en hueso, mate, madera y metales. Y, por uso lógico, también en la textilería ceremonial.

Hay otras imágenes que igualmente parecen servir de alto significado religioso, quizás dioses o subdioses, o bien mitos creados a partir de algún hecho extraordinario para aquella sociedad.

Hemos anotado provisionalmente nueve:

- 1.— Figura antropomorfa con "ojo alado", penacho en la cabeza, usando camiseta, orejas aladas, en posición vertical, con extremidades superiores e inferiores; los brazos extendidos, cada uno sujeto por las manos de una mujer de menor tamaño, asimismo con "ojo alado" y una palomita sobre el tocado de la cabeza. El trio de figuras aparece frontalmente.
- 2.— Idéntica figura principal, sin compañía, con los brazos extendidos, llevando una bola en cada mano. Las manos semejan garras de pájaro.
- 3.— Igual figura, de medio cuerpo, con dos pequeñas alas de espalda, y flanqueada por dos figuras escultóricas (pareja de hombrucitos echados y de rostro levantado). Es común el uso de este trio sobre el ápice del asa-puente C.

4.— Rostro humano, alargado, deforme, torcido, con nariz prominente y curvilínea. Sin y con cuerpo humano. Es figura de compleja representación.

La hemos visto en piezas D: Cabezas y cara.— Figura completa, sentada sobre glóbulo.— Sentada sobre un anda, con las extremidades inferiores cruzadas y a la vez echadas sobre el suelo.— Uno o dos rostros deformados en una cabeza para ambos y un único cuerpo convencional.— Como escultura entre el gollite y el globo central, con cuerpo entero, mostrando una notoria preñez abdominal.

En piezas E: Vasos de doble rostro contrapuesto (vasos Jano).



Asa-puente y dos picos troncocónicos divergentes. En el arco: dos sapos. 14. 50 cm.

Otra pieza del estilo citado en cuyo glóbulo hay representaciones vegetales. 15.00 cm.

Pieza Lambayeque, con señales decorativas de influencia serrana. En el arco, cabeza antropomorfa y monos. 17.50 cm.



En piezas F: Máscara de cerámica pulida, con dos pequeños huecos a ambos lados, quizás para pasar por ellos algún hilo de sujeción.

El tratamiento de esta cara humana hace pensar en la "facies-mortis" de un cadáver en descomposición.

5.— Entre las representaciones de las figuritas escultóricas con que se ornamenta el asa o la caja central de la pieza, es bastante común la de dos hombreritos echados decubito ventral cuyos cuerpos tienen rasgos antropo o zoomorfos y la cabeza levantada, uno frente del otro. Se distinguen por el tocado de la testuz, en uno es penacho semicircular y en el otro un gorro cónico de ancha vincha.

6.— En los vasos pintados algunas veces aparece una figura con cuerpo de pez y cabeza de loro.

7.— Frecuentemente, en la decoración pintada de los ceramios bicromos hay un ser mitológico de cabeza de hombre y "ojo-alado", siempre de perfil, con orejeras circulares, extraña boca dentada sin quijada, signos pintados sobre la mejilla, y cuyo cuerpo representa una gran ola en movimiento, la misma que a la vez sale en sentido contrario partiendo del centro del penacho de la cabeza: una y otra ola cubiertas de profusas ornamentaciones.

8.— El "dragón", cabeza dracónica con la lengua afuera y levanta hacia arriba, de cuya frente parte hacia abajo, a tocar la lengua, una forma que de perfil parece un cuerno, mas en realidad son dos cuernos u orejas en la testa.

La figura lleva siempre "ojo-alado". Hay hermosos vasos del tipo E con este diseño, aunque más generalmente aparece de menor tamaño en dos pequeñas esculturas laterales al cuello de la cara-máscara tipo A, o en el ángulo formado por la juntura de los golletes con el cuerpo central del tipo C.

9.— Figura zoomorfa (perro?) esquelética, costillas y espinazo visibles, cuerpo encogido y actitud de morderse la cola, otras veces el miembro sexual. Común en ceramios D, así como en pequeños objetos (pitos, cuentas) tipo F.



Representación antropomorfa, personaje alado, sentado en andas, con gran penacho, y ojo alado. 14.00 cm.

Figura humana sentada, de escultura natural con cabeza mítica (a manera de máscara). 14.50 cm.

Figura de mujer? En estado grávido? Ojo natural. Pedestal rectangular. 14.00 cm.

Gollete y asa-puente. Representación escenográfica. Danza. 18.00 cm.



La Metalurgia

La falta de estudios arqueológicos especializados sobre la región de Lambayeque no ha impedido que universalmente se conozca, distinga y admire la extraordinaria obra metalística dejada por los hombres que la poblaron hace mil años, sobre todo por las joyas áureas que en conjuntos asombrosos han ido siendo desenterradas por los buscadores de tesoros desde mucho tiempo atrás.

Puesto que de tan finas obras de arte prehistórico peruano no sólo se tiene bien fichado el ámbito geográfico de su procedencia —el departamentode Lambayeque— sino que, al estudiarlas, se las ve cubiertas de los símbolos mágico-religiosos declaradamente de su cultura regional, vienen a constituir en sí los documentos básicos de su metalurgia, y por esa razón proporcionan una prueba más de la unidad cultural que caracteriza a aquella parte de la costa norte.

La extraña abundancia de joyas en oro y su alto significado social (como objetos de ceremonia y rito) nos acercan a evocar una sociedad heredera de grandes tradiciones ideológicas y, a la vez, tecnológicas. En su ma, una Sociedad-Estado que, sin dominar, aparentemente, una gran extensión geográfica, o sea sin intención imperial, alcanzó desarrollos culturales importantes.

En efecto, la obra que de ello nos ha quedado muestra el conocimiento y la maestría con que los artífices regionales supieron manejar el oro, la plata y el cobre. Es obvio que en este estudio hemos de renunciar a describir los ítems fabricados en cobre para uso cotidiano, artesanal o guerrero, porque en la mayoría de sus formas y usos pertenecen a una rutina mucho más antigua; enfatizaremos la obra orfebrica, donde, además de una superba belleza, hallamos influencias ideológicas y creatividad.

Lambayeque hereda la tecnología orfebrica de dos grandes tradiciones metalistas, propias de las anteriores Culturas Moche y Vicos; y con ellas conforma la triada grandiosa de la metalurgia continental, pues, como se sabe, para su tiempo fundamentan y muestran los más interesantes avances tecnológicos de Sud América, al mismo tiempo que hasta entonces no tuvieron rivales en la restante prehistoria americana.

Piezas características Lambayeque, bicromas:

De asa-puente y picos divergentes. En el arco, la triada lambayecana. Decoración pintada, escenográfica y geométrica (rayas y esferas). 17.00 cm.

Vasos "Key" de interesante ornamentación pintada, bicroma. 14.50 cm. y 16.00 cm.

Cuatro ejemplares clásicos Lambayeque, decoración mágico-religiosa, bicroma, sin asa, con pictografías de simbolismo. 10.50 cm.; 11.00 cm.; 20.00 cm. y 14.00 cm.





La decoración se hizo, indistintamente, por medio de figuras mágicas, grecas simbólicas; tendencia a la escenografía sobria, con un antropomorfismo hierático y de refinada simplicidad, cuando no la acumulación de figuras pequeñas en las piezas grandes de pectorales y coronas, cuya multiplicitad barroca no invalida un ordenado ritmo estético.

Las técnicas utilizadas por sus arcaicos orfebres fueron: de fundición y vaciado, martillado, laminado, recortado y calado; excelente soldadura; enchapes, baños, remaches y muy buenas aleaciones.

La orfebrería lambayecana es muy notable, y representa donde quiera que se guarden muestras suyas un destacado ambiente museístico. El Museo del Oro, de Lima, donde está la famosa colección Mujica, es uno de los sitios donde puede verse en cantidad y calidad el oro lambayecano, pues, por lo menos, el 85% de sus piezas proviene de los sitios arqueológicos de Lambayeque.

No se puede descartar que hubiera algunos yacimientos de oro y plata dentro de la propia región. Una búsqueda arqueológica tras sus rastros daría más de una sorpresa. Habría de empezarse, por de pronto, por armar el mapa de los antiguos hornos de fundición, que no son raros. Actualmente, se habla de vetas de cobre atrás de la hacienda Mayascón, y oro y plata en las vecindades del cerro Chaparri, de Chongoyape. Se debería emplear para el rastreo de estos metales nativos el mayor número de modernos métodos de ubicación.

El oro utilizado en la cultura Lambayeque no fue, prácticamente, de veta o mina, sino de placer, procedente de lavaderos de río. Algunos piensan que siendo los lavaderos del Chinchi (Jaén) los grandes productores de pepitas áureas, los lambayecanos prehistóricos establecieron cuotas de canjes de productos con quienes podían traer el metal. Es una sensata teoría, en vista de la ausencia de minas en el departamento. Mas, conviene recordar que el status de los ríos actuales ha ido cambiando en la costa a través de los siglos. Sobre esto, cabe relatar una experiencia personal: somos testigos que, por ejemplo, hacia la tercera década del siglo, había gentes en Chiclayo y sus haciendas que solían ir al interior en busca de pequeñas pepitas de oro, hallables en las cabeceras de los ríos regionales. Puede suponerse que mil años atrás el transporte de arenas auríferas las traía hasta más acá de la ceja costera.



Representaciones naturalistas de interpretación desconocida:

Hombre cargando animal, al paracer, cazando.

16.50 cm.

Mujer con niño en la cabeza.

17.50 cm.

Dos personas, una decubito ventral y, sobre su espalda, la otra de cabeza. Por ser parte de ajuares femeninos, no parecen haber sido hechas para simple decoración.

16.00 cm.



Se empleó el estampado, prensado, calado, la cuidadosa labradura, la filigrana y los sofisticados montajes, con aplicaciones de piedras semipreciosas, ej. la turquesa, y el hueso preparado.

Aún se discute si conocieron el delicado proceso de la cera perdida (cire perdue). En fundición y laminaciones, el orfebre lambayecano hizo obra en niveles muy finos. Asimismo, supo alea extraordinariamente, a través de los tratamientos de oro y plata, y de oro-plata-cobre. Usó moldes, pero también modeló y miniaturizó, logrando productos tan bellos como técnicamente admirables.

Sus baños de dorado y plateado demuestran una notable artesanía propia, sobre la base de las herencias de Vicos (a presión) y de Moche (por amalgamación a fuego). Esta fuera de duda el creer que la orfebrería lambayecana encierra, para su tiempo, las mejores herencias metalistas y las técnicas más avanzadas.

El tan copioso empleo del oro pudiera corresponder a la complejidad, brillantez y alto significado de la liturgia religiosa en aquella región. Se sabe cómo ese metal debido a sus particulares rasgos fue, en lo general, siempre considerado durante la prehistoria como el elemento grato a la divinidad. Es un oro transido de significaciones mágicas. De ahí que se le destinase al culto de los dioses y a la suntuosidad de los nobles, supuestos hijos de aquéllos. Tal sería la interpretación razonable que habría de tenerse en cuenta para comprender los deslumbrantes ajuares áureos de las tumbas lambayecanas.

Entre los objetos rituales de esta clase se han hallado máscaras funerarias, placas redondas o cuadradas, brazos y manos en vaciado y piezado, copones, idólos, "uña", formas míticas, narigueras, cetros, etc.

Y entre los ornamentos personales: coronas, petos, ajorcas, perneras, pendientes, anillos, orejeras, armas, cuentas de collar, vajillas de vasos de mayor a menor, cuencos, platos, laminillas con perfil geométrico o de representación escultórica, aplicables éstas a las ropas o para incrustar en madera, mates, cerámica cultista, etc.

Hubo empleo profuso de la plata. Es posible que el binomio Au-Ag estuviera también incorporado con una propia significación ritual y religiosa al amplio dualismo filosófico del viejo Perú. Sin embargo, los orfebres



Piezas vasiformes, bicromas:

- Con pedestal y labradas con gollete y base 16.00 cm.
- Decoración escultórica, de influencia serrana. Recuerdan sus similares en oro y plata. 12.50 cm.
- Doble cuerpo y picos troncocónicos. La decoración labrada de esta pieza pertenece a la tradición de las ricas orejeras Moche. 20.50 cm.



lambayecanos parecen no haber puesto empeño en perfeccionar el trato para este segundo metal, porque la plata lambayecana de huaca es débil, fácilmente quebradiza. Por esta razón no hay a la vista una cantidad de obras suficiente para hacer un buen estudio arqueológico. En realidad, aunque las hubo muy bellas, si se repara en sus fragmentos, existe una evidente escasez de piezas de plata, tanto en los museos públicos como en las colecciones privadas.

En cobre hubo mucho trabajo. Tanto para las piezas utilizadas en el cotidiano trabajo del campo o de la casa, como en el nivel de la guerra. Igualmente se encuentra una gran cantidad de discos repujados, adornos para la cabeza, miniaturas, cuentas decoradas, cabezas para bastones con representación escenográfica, variedad innumerable de figuritas destinadas a la decoración "aplique", hachitas ceremoniales, agujas de remate o tope escultórico, etc. Todo este material primorosamente trabajado.

Asimismo, hay objetos de cobre incrustados con hueso o turquesa. Sobre cobre se hicieron magistrales baños de dorado.

No parece haberse usado el bronce en el período clásico de Lambayeque. Es natural, puesto que el invento de este mixto parece provenir del Collao, y su difusión al norte del Perú—según algunos especialistas—pudo ocurrir a fines del llamado Horizonte Medio, o quizás fue traído por la invasión quechua de los Incas. Por otro lado, en la región lambayecana no hay asientos importantes de arsénico, y las piezas de bronce que han ido apareciendo en los saqueos huaqueriles son de hecho tardías, y cabe aun suponerlas traídas desde el sur.

Es sensible que una riqueza cultural tan notoria y tan relacionada con la tecnología de la prehistoria peruana no tenga aun la dedicación constante de un equipo de especialistas, como obviamente merece. Toda vez que se quiere conocer mejor el tema, dejando de lado generalidades archirepetidas, no se encuentra información fundamental. Desearíamos para la metalurgia de Lambayeque estudios semejantes a los excelentes de Heather Lechtman dedicados al empleo del oro durante el Intermedio Temprano en esa misma región.

La orfebrería lambayecana, en cuanto problema arqueológico, es algo más de un extraordinario alarde para mostrar artesanía arcaica superba. Representa la conjunción temporal de dos grandes tradiciones americanas:



Vasos Lambayeque con modelos arquitectónicos de tipo ceremonial.

Con personaje en la puerta del edificio. Motivo zoomorfo en la base. Uso de la decoración Piel de Ganso.

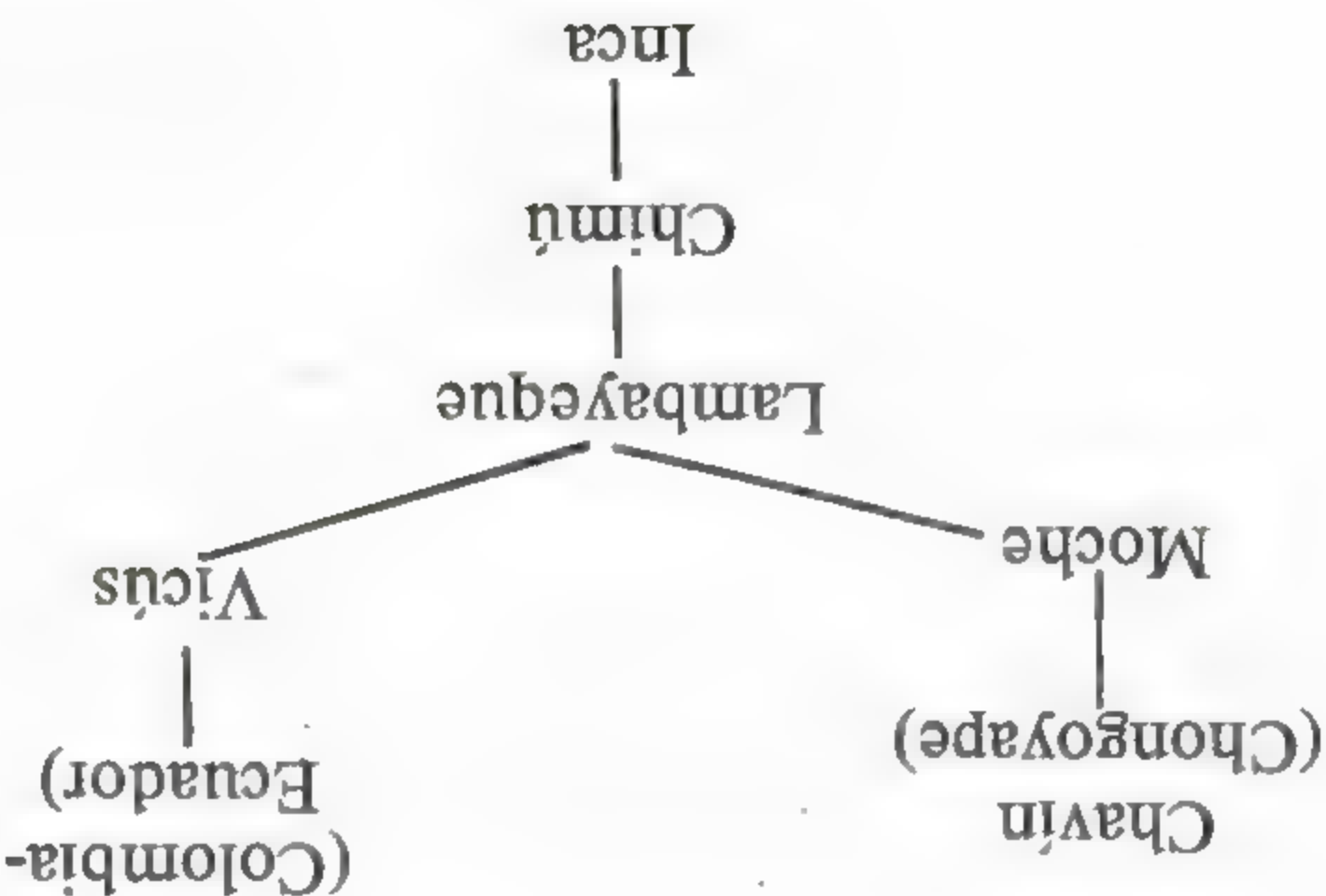
Notable pieza de representación estilista, con esculturas profundas en el arco y junto a la puerta. Paredes decoradas con símbolos convencionales.

La misma espléndida pieza, vista desde su ángulo, para apreciar en detalle su esplendor decorativo.

16.50 cm.

17.00 cm.





Moché y Vicos, cada una de las cuales, a su vez, procede de formidables orígenes. Moché proviene de la época Chavín (recuérdese el conjunto aureo de Chongoyape, hasta hoy la máxima documentación orfebría del Foromativo), y Vicos sin duda recibió las técnicas más antiguas del complejo Ecuador-Colombia.

En Lambayeque se juntan estos admirables legados tecnológicos, y ahí sus orfebres los sofistican, aumentándolos por extensión. Cuando su Cultura se extingue sobrevendrá la época llamada Chimu, en la cual se continuará aquella espléndida tradición artesanal, proporcionándole la fama de que goza en las exhibiciones de Museo. Luego de la conquista de la costa norte por los Incas, éstos hacen transportar el Cuzco barrios enteros de metalistas chimú muy especializados, y éstos crearán el boato del culto imperial.

De los maestros chimú, empapados de la tradición lambayecana, saldrán las joyas de la prehistoria tardía del sur del Perú. En este gran legado cultural estaban las obras en oro cuya visión deslumbrará y hechizará más tarde a los europeos españoles, como el aureo jardín poblado de figuras humanas, animales, árboles y flores, y el gran disco del Sol en el Coricancha. Al leer en las Crónicas del siglo XVI estos relatos, el espíritu del lector se exalta y la imaginación sobrepasa a la curiosidad.

Si fuera necesario hacer el árbol genealógico de tan grandes maravillas, sería así:



Pieza bicroma de dos cuerpos, con representación arquitectónica y símbolos mitológicos. 19.50 cm.

En tipología semejante a la anterior, ceramios negros. Sin otra escultura. 20.00 cm.

Representación de figura altamente sacralizada, usando gran penacho, túnica, aretes y unas esferas en las manos. El personaje se halla dentro de un recinto almenado con símbolos escalonados. 14.00 cm.







El material de Keatinge es no menos seguro. Procede de Pacatnamu, la frontera sur de la cultura Lambayeque. Esos textiles pertenecen al magnífico conjunto que Ubbelohde-Doering llevó en préstamo a Alemania, para estudiarlos y prepararlos en una conservación adecuada. Aunque parece que unos y otros no muestran alguna técnica nueva en el arte textil peruano, basta verlos para notar la impronta lambayecana del Sur.

Podría desconcertar el que las piezas de Schmidt aparezcan como provenientes de Pachacamac; pero, al igual que el ceramio Rey hallado por Uhle en aquella metrópoli de la Costa Central, todas son ofrendas venidas al santuario con fieles del Norte, así como las había traídas del Centro y al sur.

No faltan pruebas indiciarias. Además de las telas que trae el libro de Schmidt (1929), y las mostradas por Richard W. Keatinge (1978), hay en la presente publicación algunos buenos ejemplos.

Sin embargo, obvio es que habiendo heredado aquella etnia, entre otros legados maternos, la textilera Moche, hay que dar por seguro que se continuó la bella y sofisticada obra del Intermedio Temprano de la Costa Norte.

Los tejidos lambayecanos de su época clásica son muy escasos. Sea porque los huauqueros durante mucho tiempo no consideraron a las telas de tumba interesantes de vender, o por el PH del suelo, más agresivo en algunas partes de este departamento que en otras regiones, lo cierto es que no hay materiales en suficiente cantidad como para estudiar esta rama tan importante de la obra del hombre arcaico lambayecano.

La Textilera

El tema, en puridad de verdad, no es meramente regional, sino por entero peruano, vale decir sudamericano. Representa el progresivo desarrollo de la orfebrería continental, pues en cada estadio del árbol antecitado se recibe una herencia y luego se la mejora. El significado de Lambayeque en el esquema es trascendental, porque a partir de la doble vertiente tecnológica metalista que le llega a través del tiempo, recrea una sola tradición, que a su vez transmitirá, y sus refinamientos artesanales alcanzarán hasta los tiempos de la colonización europea.



Pág. 60. Doble cuerpo y decoración bicroma. La figura representa un personaje sentado, de rasgos Moche. 17.00 cm.

Pág. 61. Doble cuerpo, decoración bicroma, personaje cargado al hombro, animal, posiblemente una llama de cuello corto, existente en la Costa Norte durante la prehistoria tardía. 16.50 cm.

Músico tocando zampoña o flauta de pan. 14.50 cm. Otro músico con tambor. Usa tembelá. 14.50 cm.

Pieza bicroma, asa estribo. Representa mujer que usa tembelá, con un niño. 16.00 cm.



por medio de los símbolos mágicos característicos de su cultura: orden es-cénico, grecas y sobre todo el empleo del ojo alado, rasgo particular y sa-cralizante propio de Lambayeque.

Algunos fragmentos que hemos visto en pequeñas colecciones de esa región están hechos con las técnicas de tapiz, quizás brocado, falso Ke-ilm, tejido, bordado, y usando borlas y flecos.

Los excavadores clandestinos ahora comercian con bastante cantidad de ropas bastas de tumba, en su mayoría de color blanco, telas de trama y urdimbre simples, con ligeros cambios en la hechura: trama y doble urdim-bre, o viceversa.

El material del trabajo fue, obviamente, el algodón; aunque, sin abundar, hay también algo de lana. Se encuentra algunas aplicaciones de lana teñida.

Si, por ahora, aún no puede saberse si hubo el invento de alguna técnica nueva, conjeturando se siguiera la tradición textil Moche, quisiéramos sugerir una investigación partiendo de la observación siguiente: en tanto el cromatismo de los textiles Moche es parco, con notable tendencia a una paleta de tierras, Lambayeque abre algo más a la aplicación del color en sus composiciones de diseño.

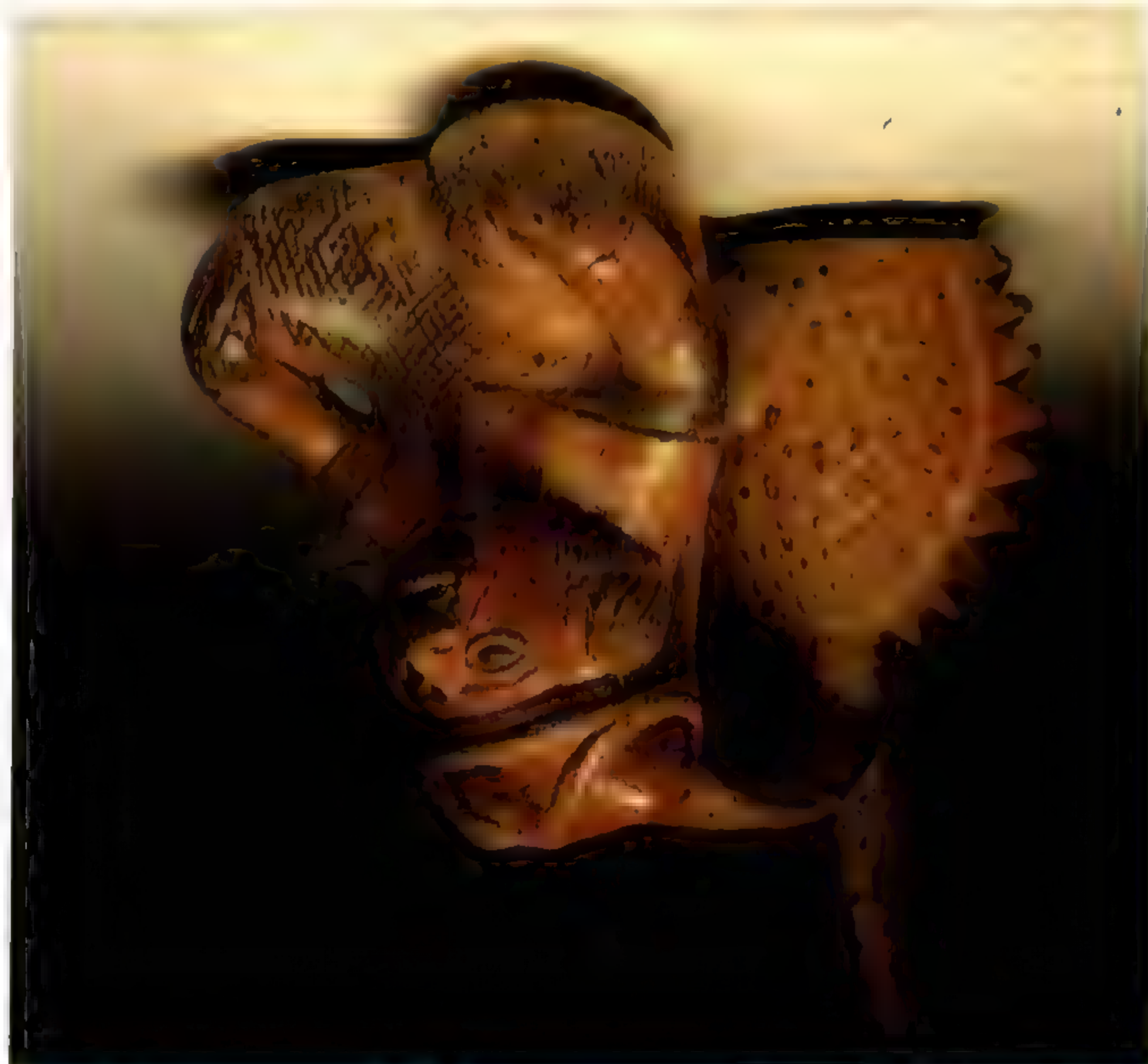
De ser cierto, el enriquecimiento plástico de los textiles suntuarios Lambayeque puede ser un resultado de las influencias culturales del Horizonte Medio. Fue moda coetánea en la costa el empleo lujosamente colorista, y el gran centro de ello estuvo en Huarmey, donde se han hallado los más espléndidos mantos Huari-costeños.

En el tejido, bastante extendido en el vestuario de la gleba, hay in-formación etnohistórica escasa pero significativa.

Parece que las Parcialidades o grupos ayllales en que la población regional se encontraba repartida—me refiero a la población vasalla de los Señores, a nivel hatun runa cuna—si usaban el sencillo vestuario comunal de camiseteta, manta y wara para los hombres, y capuz, camisa y falda para las mujeres, los grupos se distinguían uno de otro mediante cierta manera de teñir sus propias ropas. Es política general en la prehistoria tardía del mundo, y, en obvio paralelismo, ocurrió también en el Perú, aunque debe

Doble cuerpo: El primero representa un túmulo ornamentado, quizás funerario, sujetado por dos personas en ambos lados; el segundo cuerpo, es un Spondilus. 16.50 cm.

Por lo general en las piezas lambayecanas de doble cuerpo, el primero y frontal de ellos se dedica a representaciones escultóricas de temáticas variadas y en no pocos casos el cuerpo posterior reproduce la figura del Spondilus, como en las dos que aquí se reproducen. 14.50 cm. y 14.00 cm.





advertirse que su uso es anterior a la dominación incaica, a la cual, por ligereza se le atribuye, como tantas otras formas de vida de evidente mayor vetustez.

En ocasión que investigábamos sobre "*La Ropa de Tributo de las Encomiendas Trujillanas del siglo XVI*" (1971), pudo comprobarse que los indios tributarios de los Repartimientos de Collique y Callanca, para pagar en parte su cuota anual de tributo, daban capuces blancos "por teñir y pintar"; los del Repartimiento de Jayanca, daban ropas "con puntos amarillos y colorados"; los de Tucume, y algunos más, ropa blanca o de colores; los de Jequetepeque, de color negro, etc.

Estas señales externas en la vestimenta grupal proceden de documentos oficiales del siglo XVI, y hay que creer que representan antigüedad mayor a la conquista española porque se trata de ropa tejida por los indios para uso popular. Y, bien se sabe, ese estamento en cuanto a usos y costumbres mantiene hasta donde puede el canon conservador. Si trasladamos esta observación a la prehistoria tardía de Lambayeque, las dominaciones sucesivas de Chimú e Inca no hubieron de implantar cambios en el modo de vestir de la gleba, puesto que el interés universal de las conquistas estuvo siempre, más que en ropas, en ejercer el poder sobre el rendimiento económico del hombre, vale decir su tributación en servicios o dinero.

Las diversas señalizaciones de color en la ropa popular de aquellos tiempos no han dejado muestras para su estudio. No las hay en museos ni en colecciones particulares, por lo que deducimos pertenencia a la arqueología de la Costa y a sus técnicos determinar, alguna vez, su verdadera situación.

La Arquitectura

Quien se interese por las antigüedades de la costa norte del Perú advertirá en su periplo geográfico el gran número de restos arquitectónicos o Huacas que pueblan la región de Lambayeque; y si a ellos se une los que están en el territorio de Jequetepeque a San Pedro de Lloc (frontera sur de la cultura de aquel nombre), podrá darse por seguro que en cuanto a número y variedad no hay comparación posible con los restos arqueológicos costeros de los departamentos limítrofes de Piura y La Libertad, evidentemente minoritarios.



La pesca en caballito, la embarcación característica usada durante la prehistoria tardía de la Costa en un artefacto que se compone de uno o tres bastones o cuerpos de flotación. La decoración de estas piezas estuvo dedicada a posibles representaciones totémicas. Bicolor. Dos pescadores en los extremos del asa puente.

Escena de pesca. Decoración bicolor. Asa-silbato. 17.00 cm.

Desarrollo de la acción de pescar. Asa-puente de arco ondeado en su parte central lleva silbato. 16.50 cm.



Esta gran cantidad de ruinas variotípicas no representa únicamente una mera multiplicidad arquitectónica dentro de la arqueología lambayecana. Mejor sería considerar tan extenso catastro como determinante de una coordenada cultural y cronológica para situar la época clásica regional; pues, entre otras referencias, hay la del hallazgo constante en todas las huacas, de ceramios y objetos de metal, decorados o relacionados enteramente a la tipología de dicha Cultura.

Como resultado de las visitas de Paul Kosok en los años 1940 y 1948, este distinguido peruanoista faccionó un Mapa Arqueológico del Norte costero, parece que aún inédito, en el cual por testimonio personal fue señalando los muchos sitios que pudo encontrar. Hemos consultado la copia del Mapa en el archivo del Museo Arqueológico de la Universidad de Trujillo, donde se hallan registradas la nomenclatura y las posiciones de restos de huacas, de poblados, acueductos, caminos, etc., distribuidos en sus respectivos cuadrantes. Desde Motupe hasta San Pedro de Lloc hay 268 puntos, cuyo estudio particularizado podría dar origen a un Proyecto sobre la arquitectura prehispánica de la Costa Norte y, en consecuencia, conocer sus usos y técnicas de construcción.

Tello (citado en esto por Bennett) y Kosok, poco después, han inventariado, resumido y enlistado, respectivamente, las huacas lambayecanas. De ambos investigadores tomaremos el nombre de las principales.

En el área de los ríos La Leche y Lambayeque:

- La Bandera
- Zapamé
- El Complejo Batangrande
- Jotoro
- Patapón
- Sasape
- Solecape
- Mirador
- Chotuna
- Chornancap
- El Complejo Tucume
- Mocce
- Tambo Real (Pósope)
- Cerro Arena

La decoración de las piezas de esta página, aunque alusiva a la pesca en "caballito" parece estar dedicada a posibles representaciones totémicas:

Representación marítima (olas antropomorfizadas y un ave de playa). En pieza monocroma.

Otra pieza de esta rica serie representativa.

El "caballito" y su doble tripulación, sobre la figura de un pez. Ceramios negros con perforaciones estratégicas para pasar hilos o cuerdas.









Luya
El Complejo Patapo
Pampa de Burros
Cerro Magín (Chongoyape)
En el área del río Chancay-Eten (Lemep):

La Cría
Collús
Calupe
Pacherres
El Complejo Saltur
La Capilla (Collique)
Cerro Corbacho (Saña)
Santequepe
Cerro Guitarra (Ucupe)
Songoy
La Teodora
Cerro Colorado
Callanca (Reque)
Sian o El Taco (Eten)
Hacia el lindero con el departamento de Cajamarca:

Estacas
San José
Moro-Moro
Cerro de Chepén
El Complejo Pacatnamu
Sisnan
Singan
Poémape
Farfán
En las actuales provincias de Chepén y Pacasmayo:



Representaciones de fauna marina:

Pág 70. Camarones.
16.50 cm.
Conchas.
16.00 cm.
Spondilus.
11.50 cm.

Pág. 71. Camarón y peces. En el arco o asa-puente
la triada mítica.
17.50 cm.

Otra fauna:
Sapo
14.00 cm.

Sapo. El totem del sapo fue uno de los más respetados
en las culturas Nor-costeñas. Su relación con el
fenómeno de las lluvias y las aguas fluviales es notoria.
14.50 cm.

Asa-puente y picos divergentes. Suave pedestal.
Decoración escultórica de diez sapos.
19.00 cm.



De lo poco a la mano surge una observación: las pictografías no se hallan en las huacas de arquitectura mayor, sino en otras no tan características: Mayanga, Huaca Pintada, Ucupe, Huaca Colorada y Huaca del Oro. Si tal fuera un patrón, podría ser una herencia Moche, o de no serlo, no es posible avanzar más dada la escasa estadística de restos pintados. Para un estudio más completo ya hay monografías serias, como la de Alva, para Ucupe, y la de Donnan, para Mayanga. Una somera vista de los diseños usados en la decoración permite creer que los de Ucupe y Huaca del Oro (Batangrande) sean los más antiguos, quizás coetáneos del momento de

Es posible que aún existan muchas más, por descubrir.

Lamentablemente, la incuria y la vejez, por un lado, y la desentrenada huaquería endémica, por otro, han ido destruyendo estas documentaciones pictográficas, de muchas de las cuales ya quedan tan sólo relatos campesinos o, cuando más, fotografías bastante deterioradas.

Se ha hallado restos arquitectónicos con decoración pintada.

En el área de Motupe hay otro Complejo conocido bajo el nombre de Apurí; mas ciertas características de sus construcciones (estancos, redes de estanques con enchape, formas en U, etc.) parecen indicar funcionalidades bastante anteriores al sistema clásico de Lambayeque. Apurí es muy extenso. Ford hizo un plano provisional, y con él se puede conjeturar que su perímetro construido es mayor que el de Chan Chan, en el valle de Trujillo. Por su apariencia tan antigua Apurí es pieza importante de la prehistoria norperuana.

De las 268 unidades (huacas, cementerios, restos de poblados, etc.) anotadas por Kosok en el perímetro de Lambayeque prehistórico, escogemos 49, nombradas más arriba, prefiriéndolas por su tamaño y singularidad, precisando a la vez que bajo el nombre de Complejos (Batangrande, Tucume, Patapo, Saltur, Sipán y Pacatnamú) cada unidad así calificada encierra, a su vez, un variado número de sub-unidades, muchas con nombre propio, y todas importantes.

Faclo
Pañi
El Complejo Talambo
Cosquepón



Animales, al parecer, camélidos:
De cuerpo entero. Tipo asa-puente.
16.50 cm.

Cabeza de llama. En el asa, figurita mitológica.
17.00 cm.

Interesante ejemplar que reproduce la prehistórica llama
de cuello corto.
16.50 cm.







auge en la Cultura Lambayeque, y los de Mayanga y Huaca Pintada, de tiempo un tanto posterior, durante la fusión Huari.

Trimborn piensa haber hallado en Lambayeque las mayores pirámides truncadas del Perú. El las midió y aunque no son tan altas como las de Egipto, ni tampoco hechas de una pieza, muestran una estructura de pisos superpuestos, con el elemento que Trimborn llama típico con plantillas de vigas, cuya función era impedir el desplome de las grandes masas de barro. Otra característica viene a ser el uso de las rampas para ascender en los grandes edificios, a diferencia de la costumbre mexicana, donde para igual finalidad se hacía uso de escalinatas.

Lo más interesante de estas rampas lambayecanas está en la huaca Chotuna, donde la rampa sube rodeando el cuadrilátero de la construcción, en un movimiento ascendente que, de cierta manera, nos recuerda el zigurat mesopotámico.

Kent Day en uno de los informes preliminares para su trabajo de campo en Pampa Grande o Collique (1973), pone énfasis en relacionar las estructuras con las irrigaciones agrícolas de esa parte del departamento de Lambayeque; y, refiriéndose a otras muchas estaciones arqueológicas del valle de este nombre, levantadas sobre colinas, o en taludes en el extremo de dicho valle o dunas más arriba de la tierra sembrable, concluye suponiendo el haber escogido estos lugares para evitar cualquier pérdida considerable de tierra productiva; por tanto, dadas las condiciones ecológicas del ambiente, Day consideraba evidente la relación entre el patrón de los establecimientos prehistóricos del valle y la distribución del agua de riego, la conservación de tierra cultivable y la eficiente producción agrícola.

El origen de la Cultura Lambayeque

En un trabajo sobre la cerámica clásica de la Cultura Lambayeque (1971) postulamos abiertamente su filiación Moche.

Lo que entonces expresábamos con prudente cautela ha venido en estos días a tener, y de extraordinaria manera, su confirmación. El hallazgo hecho por Walter Alva de la ahora famosa tumba del Señor de Sipán, en el corazón territorial del departamento de Lambayeque, y el magistral trabajo con que lo expone arqueológicamente, no deja ya la menor duda.



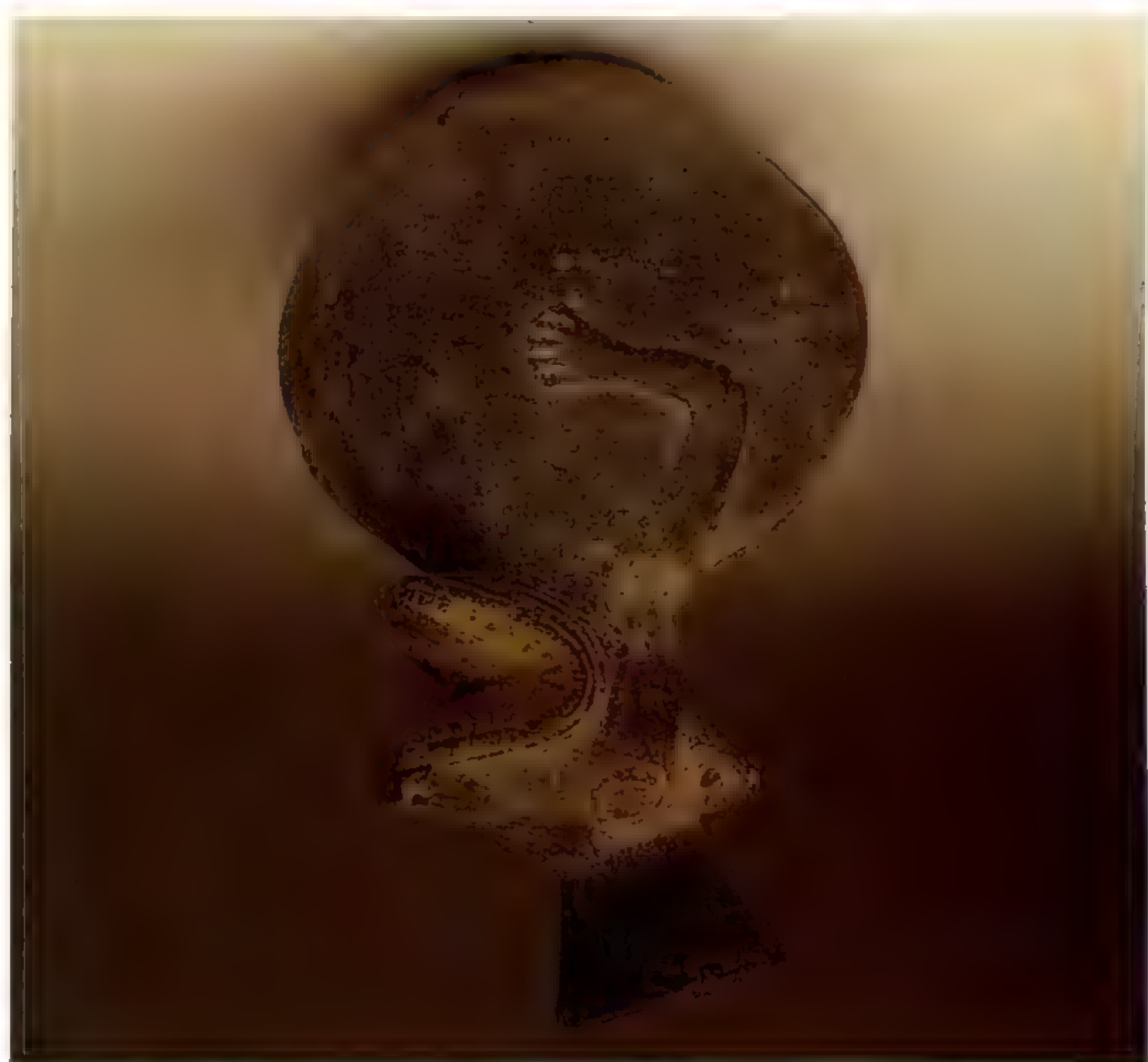
Pág. 76. Representación de hombre cabalgando un camélido embriado. 16.00 cm.

Pág. 77. Cerámica bicroma. Posiblemente, la figura es de un zorro. 16.00 cm.

Dos representaciones de perro prehispánico, el uno echado y el otro sentado. 14.00 cm. y 15.00 cm.

Hermoso "Tachon" con el arco trenzado, pedestal decorado con símbolos mágico-religiosos, y avataamientos escultóricos en el glóbulo, representando perros en posición fetal. 17.50 cm.





Algunas figuras zoomorfas:

Zorro? Perro? Decoración bicroma con
dibujos mitográficos.
14.00 cm.

Zorro? Monocromo. Gollate expandido.
14.50 cm.

Cuenco escultórico para uso ritual. Es una representación
de astas de venado.
12.50 cm.

Animal mítico, propio de la cultura Lambayeque.
Cerámica negra.
14.00 cm.

Figura felínica. Cerámica negra de gollate
y asa-puente.
14.50 cm.





Nuestros razonamientos de 1971 se amparaban en la observación de un gran número de ceramios regionales consultados. Además, para entonces, Olson y Petersen habían recogido abundante fragmentaria Moche V en la huaca La Capilla, de Pampa Grande; y luego Schaedel también obtuvo callanas Moche IV y V, en la Teodora. Los huauqueros chichayanos aparecían mercando piezas enteras Moche III y IV, procedentes de La Cria, y I, II, III y IV, de Batangrande. Eran, ciertamente, pocas piezas pero empezaban a ser material indiciario.

En 1968, la zapa clandestina había desenterrado piezas Moche en el paraje de Sipán, y asimismo se había ubicado en un cementerio de Ventarrón (valle de Chiclayo) Moche III y IV. Ante estas evidencias, expresábamos si acaso con ellas no era posible la directa filiación de las antiguas gentes de Lambayeque con la gran Cultura Moche.

Era y es fácilmente advertible en la cerámica de Lambayeque I la procedencia de ciertas convenciones tecnológicas más antiguas. Así por ejemplo, el realismo escultórico, la humanización en las facciones de los dioses, la producción seriada de cerámica en negro y en bicromo, la pintura curvilínea.

Decíamos: "no es la *finura* tecnológica mochica lo que hay en Lambayeque, pero sí el *aire*, la atmósfera de sus esencias tradicionales". Las figuras totémicas de mono, sapo o rana, zorro, buho o lechuza, camarón, spondilus, strombus. Los símbolos mágicos de escalón con y sin voluta en lo alto, el círculo con punto al centro, la espiral, los círculos esféricos llenos de color, las estilizaciones decorativas con cabezas de garzas o palmeras; el mono escultórico con cinturón y collarín, y colocado en el hemisferio superior del glóbulo. Las caras humanas en vez del glóbulo. La representación de variadas escenas coitales y eróticas. Las ollas medianas de gollete expandido, y la copa de doble fondo con sojama interna. Todos eran elementos comunes de Moche y Lambayeque, separando a sus sociedades tan solamente la vecina diferencia cronológica.

La técnica Moche de engalbar la pieza para decorarla a pincel se usa también, sin la misma estilización, obviamente, en los vasos bicromos de Lambayeque. El uso de grandes penachos ceremoniales de formas semicirculares, la camiseta, la lanza y el mazo o porta, solos o en panoplia, el empleo de escudos guerreros, todas estas formas de vida comunican cultural-

Rara representación de cóndor en la cerámica de Lambayeque. Es pieza bicroma. 14.50 cm.

Pato silvestre. Gollete expandido y decoración bicroma. 15.00 cm.

Representación de tres loros, con figuras ornitomorfas en el arco del asa. 17.00 cm.



mente a Trujillo y Lambayeque, o, quizás, mejor expresado hoy día, a Lambayeque con Trujillo.

La manera lambayecana de pintar diseños, o imágenes repetidas en derredor de la caja de aire, se hace dividiendo la serie mediante campos rectangulares, en donde las figuras van de perfil. El trazo de la línea no tiene fallas ni enmendaduras. Se soluciona la proporcionalidad del espacio a pintar, con soltura, sin compromisos de gran vacío. Algunas zonas se llenan de color (facciones, vestuario, parte superior del ala en las aves, etc.) y lo demás es trabajado linealmente. Hay "movimiento" escenográfico. Todo esto forma parte de la teoría del arte pictórico Moche.

Si se miden las numerosas estilizaciones de símbolos mágicos de Lambayeque I, con los de la cerámica Moche, sorprende su inmediato parentesco. En el Museo Arqueológico de la Universidad de Trujillo, Eulogio Garrido hizo copiar en 1960 hasta 158 grecas Moche representando el símbolo escalonado; y pocos años después, el Director que le sucediera en el cargo archivó unas 40 más, tomándolas de cerámica Lambayeque. Comparándolas, nadie podría dudar de su identidad esencial. Es importante, porque los dibujos arcaicos expresan ideas concretas.

En numerosas piezas bicromas del grupo A ("Rey") la cara-máscara está con las mejillas pintadas en rojo, en bandas anchas y verticales, tal como se ve en los vasos-retrato Moche.

La señal más interesante de una vieja tradición intelectual Moche en la Cultura Lambayeque se halla, precisamente, en el uso del símbolo "ojo alado", un culto ornitomorfo, del cual hay rastro en el Formativo. No obstante haber sido en la religión Moche el máximo exponente la figura del felino antropomorfo, parece que ello no excluyó una posible divinidad ornitomorfa. La prueba puede estar en el friso pintado que hubo en la Huaca de la Luna (valle de Moche), cuya copia a escala tiene el Museo Arqueológico de la Universidad de Trujillo, en donde aparece alternadamente en paneles una cara humana, de perfil, con "ojo alado"; y en otro fresco Moche, descubierto en la gran huaca de Pañamarca (valle de Nepeña), donde el personaje principal del conjunto pintado es un hombre con rico vestuario, penacho en la cabeza, y en el rostro "ojo alado". Hay algunas representaciones más en el libro de Kutcher sobre pictografías mochicas.



Pareja de guanayes? con sus crías. Cerámica monocroma. 14.50 cm.

Tres gallinazos surmontados. Cerámica monocroma de gollite y asa-puente. 15.00 cm.

Representación escultórica de dos lechuzas. Pieza de cerámica negra. 20.50 cm.



Por cierto, la herencia Moche no fue la única en originar la Cultura Lambayeque. Esta debió brotar de la lenta disolución de aquella y la presencia de las liturgias Huari-Tiahuanaco en la costa.

Es fenómeno claramente legible. Así, por mínimo ejemplo, en las facciones antropomorfas de las sacralizaciones Lambayeque I se advierte un hieatismo, cierto aire tenso, estatuario, misterioso, a todas luces prove-niente de representaciones del Sur serrano. La cultura Moche se extinguió entre los siglos VII y IX, no por un supuesto dominio militar, descendido de la sierra al litoral, sino por un cambio religioso.

Nuevas y más altas filosofías de origen Tiahuanaco hubieron de ir llegando, transmitidas a través de proselitistas evidentemente excepcionales, a cuyo insistente mensaje las aristocracias eclesiásticas que regían las et-nias Moche aceptaron la nueva teología, y con ella los ritos importados, imbricándolos con los secularmente propios. Así pasó de moda la artesanía votiva de factura perfeccionista. Hubo, entonces, un cambio quizás total en las formas del pensamiento.

Esta hipótesis recuerda otro ejemplo similar en la historia de las ideas, y es la expansión del cristianismo apostólico, que despreciando la belleza sensual de las facciones corporales en la representación de las imágenes sagradas, impuso poco a poco su credo espiritualista, filosóficamente mejor estructurado, y llegó a borrar el rito imperial romano. Cesaron de usarse las estatuas de mármol con las figuras de los dioses semidesnudos, remplazándolas el credo judeo-cristiano con otras de estremecido feísmo para los Cristos alargados y las descarnadas Madonas.

La supresión de las preciosidades artesanales Moche en los rituales costeros no podríamos llamarla decadencia, como algunos, superficialmente, han criticado. El fenómeno va mucho más allá de un determinado este-ticismo: las ideas debieron cambiar mediando una atmósfera de nueva fe religiosa. Quizás la parafernalia yunga pudo desde entonces canjearse por oraciones de intensa conceptualidad.

Por tanto, hasta que los arqueólogos establezcan algo mejor, situamos la Cultura Lambayeque, cronológicamente, entre el final del siglo IX y los comienzos del XI d.C.



Bicromía de gollite y asa-puente. Cuatro pepinos y en el remate del asa un mono comiendo una guaba. Toma de perfil. 17,00 cm.

La misma pieza. Toma de frente.

Tres pepinos con decoración pintada, con dibujos mágicos. 17,00 cm.



No se protesta porque un investigador al descubrir un *nuevo* fenómeno cultural prehistórico cumpla la obligación profesional de darle el nombre del sitio epónimo. Eso es necesario y autorizado. Pero buscarle otro nombre a lo que ya lo tiene parece, por lo menos, una puerilidad.

Quiénes se interesan por la prehistoria peruana habrán advertido la sucesiva proliferación de nomenclaturas clasificatorias que sus secuencias adolecen. Es casi un prurito periódico. Para nosotros, el origen de querer rebautizar lo que ya tiene nombre procede, por lo general, del extranjero egotista.

La última consideración en este parágrafo de nuestro estudio es sobre el nombre de la Cultura que comentamos, o sea, en otras palabras, si debe ser catalogada como de Lambayeque (según ya lo está), o usar un nombre diferente.

Por entonces, otro poder regional se iba formando más al sur, en las tierras y valle de Chimor, donde unos diligentes y ambiciosos gobernantes fueron levantando por medio de conquistas una capitalidad costera entornizada en el conjunto sacro-funerario de Chan Chan. Hacia el primer tercio del siglo XIV, su rey Minchan Saman invadió el territorio lambayecano, mas no pudo disfrutarlo mucho tiempo porque no tardó en caer, a su vez, derrotado por los generales quechuas de Tupac Inca Yupanqui. Lambayeque acabó de perder su libre autenticidad, quedando sujeta, de grado o fuerza, al esquema decimal de la administración cusqueña. Su aristocracia y su gñe pasaron a ser no sólo mediatizadas sino también despersonalizadas. Y así, hasta la llegada de los españoles medio siglo después.

Es imposible siquiera suponer cuál fue el final de esta Cultura, pero podríamos calcular su progresiva extinción a la par de la del período llamado Horizonte Medio. Quizás sus últimos tiempos se vieron envueltos en la fatiga donde perecen las culturas arqueológicas de la Humanidad, cuando el ímpetu creador se agota y cesa; fenómeno caracterizado con una curva descendente. La secuencia relativamente corta de la Cultura lambayecana, quizás uno o dos siglos de clasicismo y esplendor, pudo terminar a tiempo que empezaban a ocurrir otras cosas en la costa, afectando a la etnia territorial. Quizás por entonces desembarcaba ahí el casi mítico Naymlap, por lo que, de acuerdo al relato de la leyenda—que comentaremos al final—al grupo recién llegado le fue fácil su consolidación.



Hombre con gorro cilíndrico, llevando un artefacto en las manos (calabaza). Está sentado sobre un odre inflado en forma de lageneria. 18.00 cm.

Loro sobre lageneria. Pieza de asa-puente con silbato. 15.50 cm.

Deidad representativa del maíz. Decoración bicroma. 14.00 cm.





“Tachob” con decoración globular de ajices sobre campo a plano relieve. 17.00 cm.

Sobre una circunferencia llena de frutos, está un hombre que lleva al hombro un artefacto botelliforme. Decoración bicroma pintada. 17.50 cm.

Hermoso “tachob” con esculturas fitomorfas y arco del asa, muy elaborado. Cerámica negra. 17.50 cm.

Nos referimos al caso de la Cultura Lambayeque. Llamando con ese nombre al complejo cultural que se desenvuelve en toda aquella extensa región departamental entre los épocas Moche y Chimú, es cumplir lo necesario para clasificarlo. Sus señales diagnósticas no se presentan solamente en uno de los múltiples parajes de la gran área, sino en la cabalidad entera. Parece lógico preferir un nombre general a otro, quizás minúsculo y de infima ubicación. Toda cultura arqueológica cubre una anchura y determina una geografía cuyo nombre debe llevar. ¿Habrá quien prefiera llamar a la Cultura representada en la espléndida tumba del Señor de Sipán, *Cultura Sipán*, en vez de Cultura Moche?

La lengua mochica-lambayecana

Los hombres de la Cultura Lambayeque hablaron una lengua propia; a esta lengua no la afectaron las conquistas sucesivas de la región, llevadas a cabo en los siglos XV y XVI por los Chimu, los Incas y los españoles, y tan sólo la lenta extinción de aquella raza fue poniéndola en desuso, debilitándola el crecimiento del mestizaje moderno hispano-hablante, a pesar de cuya alienación cultural pudo sobrevivir hasta comienzos del presente siglo. Hoy es ya una lengua muerta.

Mas, como la importancia del fenómeno paleolingüístico es indudable para la averiguación del pasado, pese a su total extinción, el estudio histórico de la lengua mochica-lambayecana es materia grave y trascendental. Bien se sabe que cuando los restos materiales ya no proporcionan información al arqueólogo por agotamiento, aun puede saberse algo más si hay la posibilidad de conocer en una nueva mayor profundidad la fenomenología de la lengua que hablaban los hombres que dejaron esos restos. Hasta hace pocos lustros la lengua mochica-lambayecana ha sido citada en la bibliografía de la especialización con el falso nombre de lengua chimú. Una confusión inadvertida ha estado mezclando desde antiguo ambas diferentes maneras de hablar de la arcaica costa Norte, tomándolas por una sola. El caso más serio de tan descomunal error es la gramática publicada por Middendorf en el año 1892, con el especioso título *Das Muchik Oder Die Chimu Sprache*, obra paciente y de rica documentación lexicográfica, pero riesgosa de utilizar, porque habiendo recorrido Middendorf toda la costa, con residencia en los departamentos de Lambayeque y La Libertad, nunca sabremos al estudiar sus listas de palabras y de giros idiomáticos.



ticos, cuáles fueron recogidas en la zona lambayecana y cuáles en las zonas de Chicama y Trujillo, o sea, cuánto hay de mochica y cuánto de Quingnam en el texto.

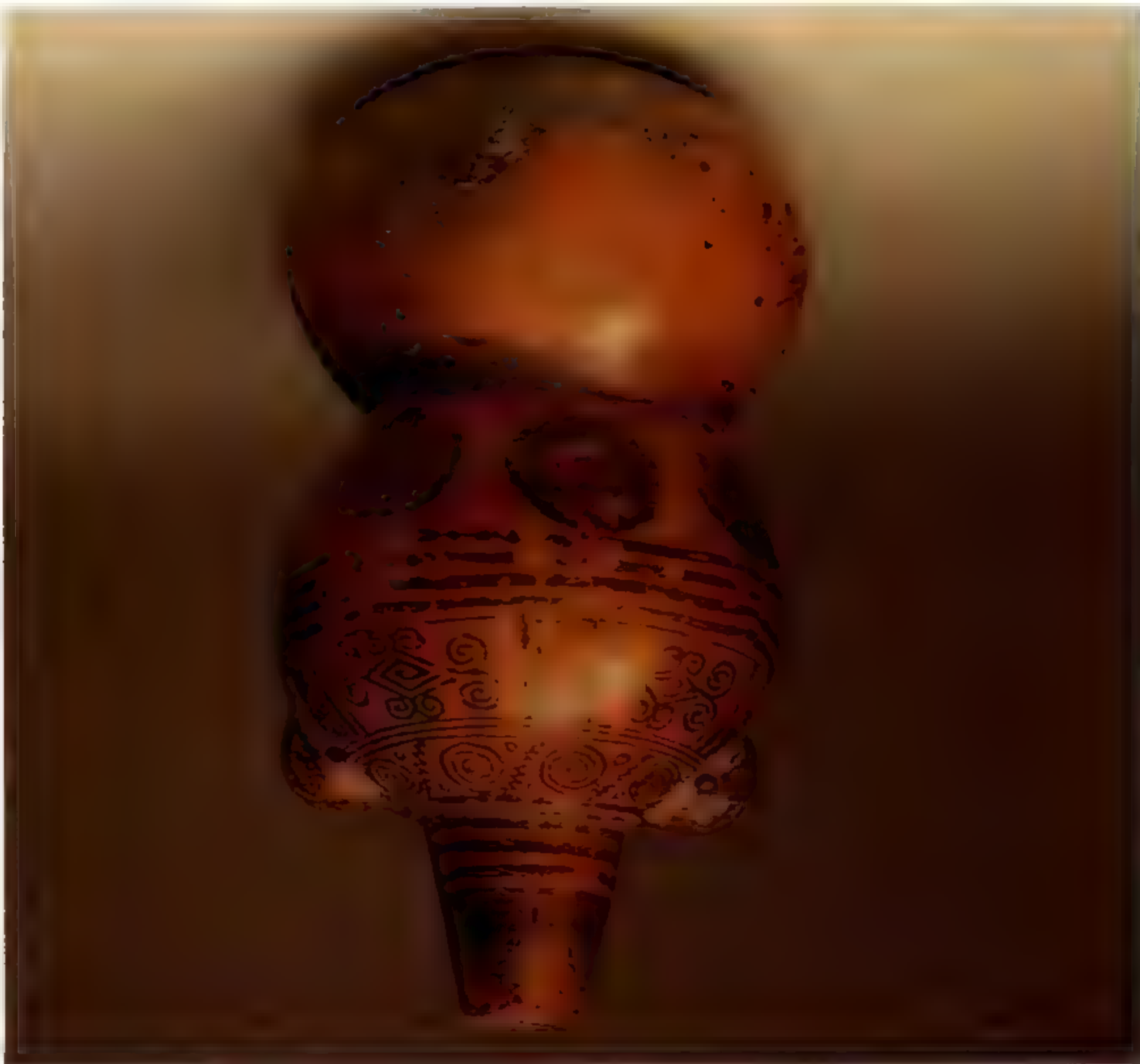
Esta por demás probado que la mochica tuvo como su centro natural el territorio lambayecano, habiéndose extendido muy circunstancialmente más allá de sus fronteras.

Ahora bien, para deslindar futuros errores de adjudicación territorial, veamos el ejemplo que sigue: si teóricamente calzaramos sobre el territorio de la Cultura Lambayeque la figura lineal de un rectángulo, dentro del cual habría de situarse el ejercicio de su lengua clásica o Mochica, de inmediato se precisa que en el lado norte de dicha figura geométrica, o sea el paraje extremo de Motupe, inmediatamente más arriba las gentes hablaban otras dos lenguas diferentes, la misteriosa de los Olmos, de la que falta por completo cualquier referencia documental por no haber rastro alguno, y la Sec, piurana, de la región de Sechura.

En el lado Oeste del rectángulo están los linderos serranos donde es propia la lengua runa simi o quechua y andina, y los puntos de referencia externos a la figura pueden ser el distrito de Pueblo Nuevo o Cañaris (hoy incorporado a la moderna provincia lambayecana de Ferreñafe), y el territorio de Cajamarca.

Al lado Sur, el rectángulo lingüístico de la Mochica tiene como lindero la frontera natural del desierto de Cupisnique o de San Pedro, donde a la llegada española ya se hablaba ahí la lengua Quingnam o del Chimú, impuesta por conquista, al decir del cronista agustino fray Antonio de la Calancha.

Y al lado Este, el litoral del Mar del Sur o del Océano Pacífico. Sobre el origen de esta lengua Mochica no hay aún —y sospecho que nunca podrá haber— posibilidad de saberlo. En tan espesa oscuridad parece lícito buscar una hipótesis de trabajo, empleando alguna micra de intuición deductiva. Si a la secuencia de Lambayeque Clásico (IX-XI d.C.) le antecede de la época Moche, rotundamente declarada por los últimos hallazgos de Sipán, la lengua mochica-lambayecana o lengua yunga podría ser la usada durante dicha época Moche en el territorio de Lambayeque. A esta altura, habríamos de detenernos en la especulación, puesto que hasta aquí se cuenta con prueba indiciaria.



Piezas decoradas en bicromado, de cuerpo escultórico (litomorto) (lagenaria), una de cuerpo boteiforme y otra vasiforme. Esta última lleva un ave en su extremo inferior. 14.00 y 12.50 cm.

Representación de lagenarias (botellas?). Los espacios entre

las figuras tienen decoración piel de ganso.

Es cerámica negra

22.00 cm.



A juzgar por lo que de la lengua ha quedado en sus fuentes bibliográficas del siglo XVII (1644), y luego de una breve revisión de lo que está a la mano referente a las lenguas arcaicas de América, no parece existir parentescos formales o sospechosas relaciones fonéticas entre ellas. Hasta hoy, la lengua mochica o yunga manifiesta una naturaleza original, cuyo léxico y formas no son nada simples, sus fonemas preferentemente silábicos dentro de una marcada tendencia aglutinante.

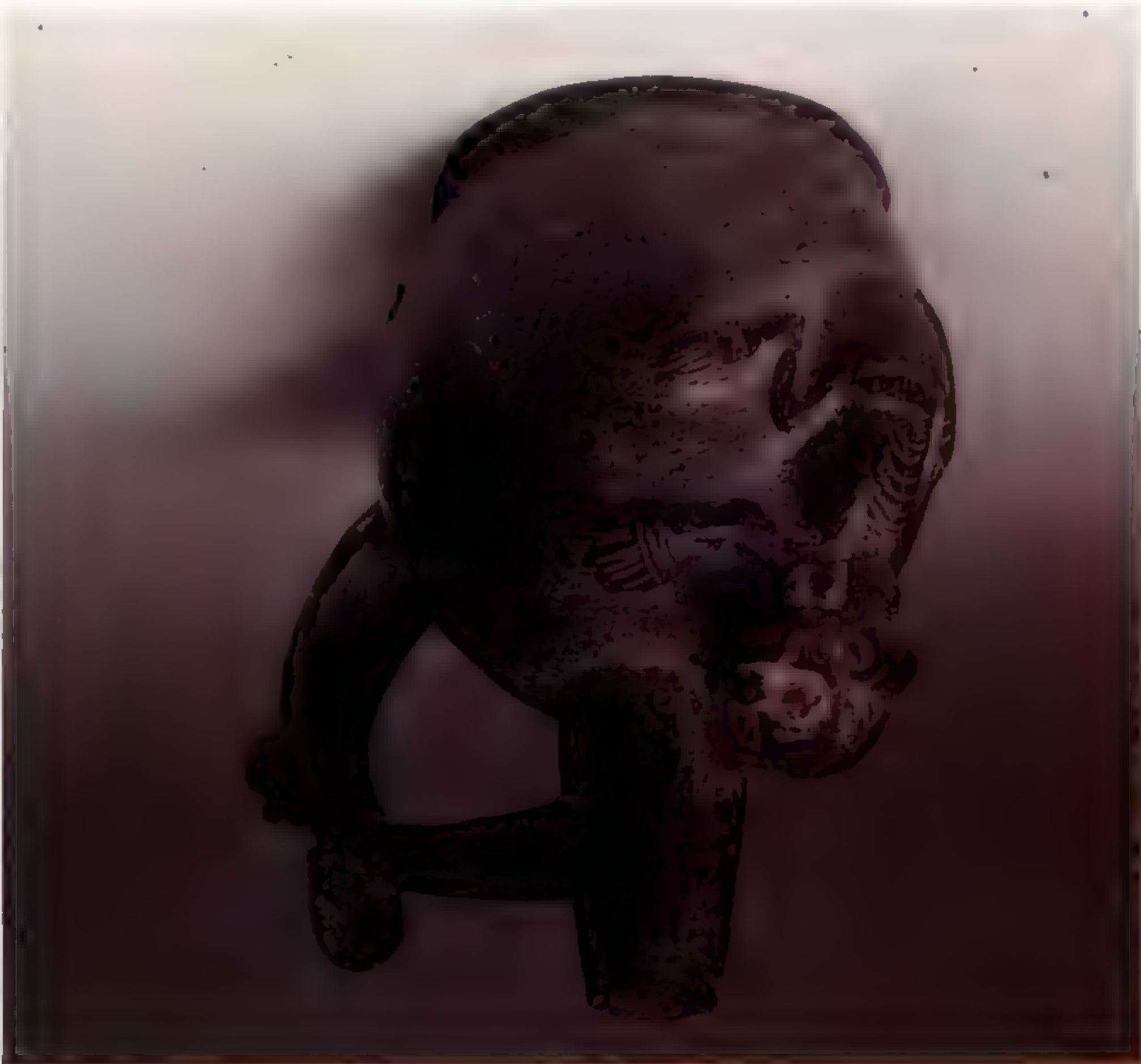
Los Cronistas apuntaron que en la costa peruana coexistían a mediados del siglo XVI muchas lenguas. Hay autor precisando las había todas diferentes entre sí, "de valle a valle", y en algunos casos los grupos en que se dividía una comunidad también se diferenciaban empleando variantes dialectales para distinguirse. Como es natural, nadie se preocupó de hacer un catálogo idiomático en los comienzos de la colonización española, y lo que hoy sabemos se debe a datos referenciales que con explicable parsimonia traen los escritores coetáneos.

Así se sabe de lenguas en Tumbes, Colán, Catacaos, Sechura, Olmos, de Jayanca, o sea la mochica-lambayecana, Pescadora y Quingnam. Nada se conoce de la costa entre Virú y Lima. En el sur las gentes del complejo Chincha-Pisco-Ica-Nazca hablaban la runa simi o quechua desde antes de la conquista cusqueña.

Pero la mochica parece haber sido la mejor arquitecturada de todas las referidas, porque al decir de quien escribiera su Gramática en 1644, el Licenciado D. Fernando de la Carrera Daza, Cura de Reque —al que luego nos referiremos— éste la calificaba entonces como "la lengua más general y más elegante de los indios de los valles de este Obispado".

Por ello desde el siglo XVI atrajo a su estudio algunos sacerdotes, curas párrocos de indios en esa región, de los cuales han quedado algunas noticias, si bien vagas, acerca de los sermonarios y traducciones de rezos católicos sobre los elementos primarios de la religión, obras que ha tragado el olvido y de las cuales no queda un solo ejemplar, si no apenas unas leves citas en raros escritos de la época.

Por cierto que dichos religiosos no eran, no podían ser, lingüistas, investigadores de la disciplina científica que aún no se había creado, sino meros catequistas de naturales de la tierra, y por ser tales recogieron bajo



Mono, con collar y cinturón, figura de evidente impronta Moche. 14.50 cm.

Mono, con gollete y asa-puente. Tiene decoración pintada y silbato. 14.00 cm.

Espléndida pieza Lambayeque, de asa-puente y golletes troncocónicos y divergentes. Profusa decoración bicroma y hombre tocando instrumento musical (flauta) sobre centro del glóbulo. 20.00 cm.



el mandato de los Concilios Limenses cuanto pudieron para aprender las lenguas y administrar hablando en ellas. Es de suponer que lo escrito con tal fin pertenecía mas bien al orden lexicográfico.

Al licenciado D. Fernando de la Carrera Daza, clérigo trujillano, le cupo el mérito de escribir una Gramática de la lengua mochica-lambayeca-na. La había aprendido siendo niño en el propio pueblo de San Pedro de Lambayequé, y luego la empleó en su ministerio parroquial en los sucesivos curatos de los pueblos de Jayanca y Requena. En este último parece haber terminado de vertebrar el texto gramatical que así dió a la publicidad en Lima, con el título de *"Arte de la Lengua Yunga de los Valles del Obispado de Truxillo del Perú, con un Confessionario, y todas las Oraciones Christianas traducidas en la lengua, y otras cosas"*.

La Carrera divide el estudio gramatical en los siguientes apartados:

- Reglas para saber pronunciar la lengua.
- Libro I: Declinación de los nombres sustantivos.
- Libro II: De los géneros.
- Libro III: Conjugaciones de los verbos sustantivos.
- Libro IV: Vocabulario. Reglas para saber contar de una hasta mil. Dogmas y Sacramentos. Oraciones Christianas. Himnos eclesiásticos.

En una anterior exégesis decíamos de la Gramática que, en conjunto, era un esfuerzo digno de la mayor admiración. El Licenciado de la Carrera, sobreponiéndose a las naturales fatigas que toda empresa de esta clase produce, supo ordenar las partes de su *Arte de la Lengua Yunga*, las adaptó al régimen de la lengua latina, por entonces universal entre los eclesiásticos, y finalmente pudo salvar las asperas trabas de la pronunciación, tan exótica a los oídos españoles y criollos, inventando ciertas reglas convencionales para los fonemas indios mediante una equivalencia fonética para el diptongo "oe" y la reversión de la letra "h", según los casos precisos.

La Carrera ofrecía en el prólogo de la obra hacer posteriormente "un vocabulario muy copioso de toda la lengua, con muchas frases y modos de hablar", intento que no parece haber llevado a cabo, pues nunca apareció algo semejante hasta hoy.

La Leyenda de Naymlap

Del grupo de leyendas antropológicas, transmitidas por Cronistas e historiadores del siglo XVI, tres de ellas nos parecen las más importantes por la riqueza de sus datos y las derivaciones que producen sus análisis: la de los hermanos Ayar, sobre la fundación del Incario; la de Irma, para el valle de Pachacamac, en la costa central; y la de Naymlap, para la costa norte.

No cabe en esta *Introducción a la Cultura Lambayequense* realizar el estudio etnohistórico sobre la leyenda de Naymlap. Mas siendo documento enteramente lambayecano y, por consenso informativo, adjudicada al nacimiento de esa Cultura, es preciso exponer el relato y comentarlo, dando por terminada nuestra labor.

De por sí, como simple exposición escrita, la leyenda de Naymlap es, quizás, la página más rica que tiene la historia de la literatura norperuana.

Composición zoomorfa y bicroma. Asa-puente y golllete con silbato. Representa un polluelo de pelícanos sobre un gran cetáceo de rostro "canis".
14.50 cm.



Siendo un eco del pasado prehispánico debe ser también considerada tan valioso documento literario como lo es cualquier saga europea.

La crónica sobre aquella casi mítica dinastía fue recogida en el pueblo de Lambayeque hacia 1585 por el presbítero Miguel Cabello Valboa, cuando éste visitaba el Perú recogiendo materiales para su futura *Miscelánea Antártica*. Cabello Valboa tuvo por informantes del relato a caciques e indios principales, quienes le contaron lo que sigue:

"Dicen los naturales de Lambayeque (y con ellos conforman los demás pueblos a este valle comarcanos) que en tiempos muy antiguos que no saben numerarlos vino de la parte suprema de este Piru con gran flota de balsas un padre de Compañías, hombre de mucho valor y calidad llamado *Naimlap*, y consigo traía muchas concubinas, mas la muger principal dicese auerse llamado *Cetemi*; trujo en su compañía muchas gentes que así como a capitan y caudillo lo venían siguiendo, mas lo que entre ellos tenía mas valor eran sus Oficiales, que fueron quarenta, así como *Pia Zofi* que era su trompetero o tañedor de unos grandes caracoles que entre los Yndios estiman mucho, otro *Ninacola*, que era el que tenía cuidado de sus andas y silla, y otro *Ninagintue* a cuyo cargo estaba la bebida de aquel Señor a manera de Botiller, otro llamado *Fonga Sigde* que tenía cargo de derramar polvo de conchas marinas en la tierra que su Señor auia de pisar, otro *Ochocalo* era su cocinero, otro tenía cuidado de las unciones y color con que el Señor adornaba su rostro, a este llamaban *Xam Muchec* tenía a su cargo de bañar al Señor, *Ollopcopoc* labraba camisetas y ropa de pluma, otro Principal y muy estimado de su príncipe llamado *Lapchillulli*, y con esta gente (y otros infinitos Oficiales y hombres de cuenta) traía adornada y autorizada su persona y casa".

El relato recogido por Cabello Valboa continuaba:

El extraño grupo hizo su desembarco en la boca de un río ("ahora llamado Faquisllanga"), sitio ubicado por Enrique Brüning cerca de la actual caleta de San José.

Los recién llegados se internaron y a media legua edificaron un templo para el culto a su dios, cuya figura mostraban labrada en un ídolo de piedra verde, con el rostro de *Naymlap*. Al templo llamaban *Chot* y al ídolo *Yampallec* ("que quiere decir figura y estatua de *Naymlap*").

El caudillo gobernó bastantes años sabiamente y a su muerte dejó muchos hijos, quienes crearon el mito que su padre no había muerto, sino "auia tomado alas y se auia desaparecido".

El mando pasó a su hijo mayor *Cium*, casado con la princesa *Zolzolo-mi*. En ella y en sus concubinas *Cium* procreó doce hijos varones, los que a su vez originaron una extensa sucesión de sangre real. Tampoco quiso *Cium* que se le viera muerto, y sintiéndose a punto de finar, se soterró en una cueva, haciendo repartir la noticia de su desaparición por ser persona inmortal y divina.

Los dinastas sucesivos se llamaron *Escuñaín*, *Mascuy*, *Cuntipallec*, *Allascuntí*, *Nofan Nech*, *Llamecoll*, *Mulumuslan*, *Lanipat Cum* y *Acunta*.

Tras este último, rigió *Fempellec*, monarca de trágico destino ("el último y más desdichado de esta generación") pues fue seducido por el *De-monio* en figura de una hermosa mujer, y habiendo realizado el coito con ella "comenzo a llover" ("cosa que jamás se había visto en estos llanos").

El diluvio duró treinta días con sus noches, y después sobrevino un año de mucha esterilidad agrícola y hambruna general.

Consultados los dioses por el grave delito del rey *Fempellec*, los sacerdotes decidieron castigarle para aplacar las iras divinas, y lo hundieron en el mar, amarrado de pies y manos.



La ejecución de la sentencia coincide con la llegada de un poderoso ejército perteneciente al Chimo Capac, de Chan Chan, que así se apoderó de estos valles estableciendo luego sus gobernadores, el primero de los cuales se llamaba *Pongmassa*, "natural del Chimo".

En otra parte de la leyenda se dice que durante el gobierno de *Cium*, hijo de *Naymlap*, sus otros hermanos se apartaron acompañados "de muchas gentes". *Nor* se fue al valle de Cinto, *Cala* al de Túcume, y otros a otras partes".

El príncipe *Lapchillulli*, gran servidor de *Naymlap*, a la muerte de éste también se retiró, asentándose en el valle de Jayanca, donde quedó reinando su descendencia.

Todos fundaron linaje propio de donde provinieron las dinastías señoriales gobernantes en esos valles. Con el tiempo, también de ellos presumían descender los Señores o curacas que los españoles hallaron rigiendo sus territorios patrimoniales.

Se ha discutido sobre la probable región de donde hubieran provenido *Naymlap* y su comitiva. La crónica de Cabello Valboa tan sólo dice que el caudillo arribó a las playas *lambayecanas* procedente "de la parte superior del Perú". Los autores no encuentran aún la identificación precisa, y esta es una de las más fascinantes incógnitas de la prehistoria norcosteña, como que toca a la presencia de tan exóticos nombres propios, por entero ajenos a la tradición lingüística quechua o aymara, y a unas parafemalias usadas por hombre y grupo, bastantes reconocibles en las costumbres de la costa coetánea.

De acuerdo a la crítica más sensata, tal "parte suprema del Perú" no podía ser sino la del sur. Rowe se inclina sobre que el desembarco de *Naymlap* pudo ocurrir entre los años 1050 y 1356.

Coincide con algunas fechaciones logradas en laboratorio de restos hallados en tumbas *Lambayeque I*, y, por tanto, es bastante seguro indicar para el período clásico de esa Cultura haber tenido su auge en el siglo X o a comienzos del XI d.C.

De ser esto así, puede aceptarse que la llegada de *Naymlap*—fuera un personaje o un grupo el que en verdad está detrás de la casi mítica figura—no genera el clasicismo *lambayecano*, porque la esencia de este fenómeno cultural seguía siendo predominantemente una herencia *Moche*.

En hipótesis, postulamos la llegada de *Naymlap* al río *Faquisillanga* en momentos que empezaba a debilitarse la complejidad de su Cultura regional. Si el caudillo procedía de costas sureñas, no habría habido violento cruce cultural con los propios habitantes de la región, pues los arqueólogos han establecido para el litoral coetáneo, desde *Huanchaco* a *Chanay*, zona general de influencia *Horizonte Medio*, como ya también lo era la propia costa de *Lambayeque*, y, desde luego, las filosofías y planteamientos intelectuales de la sierra, generados de tiempo atrás por la gran Cultura *Tiahuanaco*, estaban vigentes por todas partes.

Naymlap, o quienes en verdad fueron, parece representar una de las muchas oleadas expansivas, ocurridas en el decurso de tan extraordinaria época fusional, desplazándose por la sierra o por el mar del Perú.

El mensaje, más intelectual que bélico, cuya influencia caracteriza la secuencia llamada *Horizonte Medio*, hubo de recibirse lentamente, como ocurre en la historia universal de las ideas, transmitido por grupos sucesivos, espaciados y de varios sitios de partida. Si desde el punto de vista es-

Representación naturalista de mujer con atado en la espalda y el hijo cargado en el cuello.
Pintura bicroma.
17,50 cm.



pecializado el trasmisor hubiera debido ser eclesiástico, no era imposible que por pública ejemplaridad también la catequesis cultural pudiese haberla ejercido un jefe, un guerrero vencedor, o un grupo de notables artesanos.

La atmósfera para desenvolver estos supuestos culturales, se sabe era de cambio. Para muchas gentes de tal época lo que ocurría alrededor podría haber significado un acontecimiento crepuscular, y para otras, auroral. Pero, de la manera que fuese, era de cambio total.

Esta sería la importancia de la llegada de Naymlap, o lo que en verdad representara. En tal caso, un incidente más dentro de la impronta epigonal de la cultura del Collao en las costas yungas.

Nada de extraño sería que las varias series de cerámica postclásica de Lambayeque, señaladas en el cuadro secuencial que acompaña esta Introducción, correspondieran, mas bien, a la época de Naymlap y su dinastía.

¿De qué parte de la costa sur habría venido el personaje de la hermosa leyenda recogida en el siglo XVI por Cabello Valboa?

Desde luego, de la costa trujillana no. Por entonces, empezaban a cuajar ahí los antecedentes políticos del fenómeno que después llamaríamos Chimu.

Queda, pues, el litoral de Santa a Huarmey. En este último valle, sin que sepamos nada de la lengua que sus gentes usaban, la situación cultural se ve muy definida en lo externo:

Basta revisar la rica cerámica y su notable textilería que producía entre los siglos VIII y X d.C.

Quizás en esta área pueda encerrarse la respuesta a la incógnita principal que plantea la leyenda lambayecana de Naymlap.

Petro. Decoración pintada en globo y gollete, con geometrías quizás religiosas.
16.50 cm.



En busca de Naylamp: Chotuna, Chornancap y el valle de Lambayeque

Christopher B. Donnan

Las huacas de Chotuna y Chornancap forman un complejo arqueológico ubicado en la parte baja del Valle de Lambayeque. Se piensa que estos dos sitios están asociados con una dinastía, fundada por Naylamp, que gobernó el valle en los siglos precedentes a la invasión europea.

Para comprobar la validez de la existencia de la dinastía fundada por Naylamp y para obtener una mejor comprensión del complejo arqueológico de Chotuna y Chornancap, entre 1980 y 1982 se condujeron investigaciones arqueológicas que han proveído importante información sobre el relato de Naylamp, los frisos de Chotuna y los murales de Chornancap.

Evaluación de la validez de la Dinastía de Naylamp

Entre las escasas narraciones sobre el complejo de las dinastías que gobernaron los diferentes valles de la Costa Norte del Perú, la de Naylamp, quien se supone que se estableció y reinó en el Valle de Lambayeque, se presenta como una de las más detalladas e interesantes. Aunque algunos investigadores han sostenido que la narración tiene características míticas (Rowe 1948, Zuidema mss), creemos que es posible que posea información sobre personas, lugares y eventos que son reales. En este sentido, es interesante revisar los argumentos a favor y en contra de la validez de esta narración, a la luz de la información arqueológica recientemente recuperada.

La narración de la dinastía de Naylamp fue registrada, por primera vez, por Miguel Cabello Valboa en 1586.

...Dicen los naturales de Lanbayeque (y con ellos conforman los demas pueblos a este valle comarcanos) que en tiempos muy antiguos que no saben numerarlos vino de la parte suprema de este Piru con gran flota de Balsas un padre de Compañas, hombre de mucho valor y calidad llamado Naimlap y consigo traia muchas concubinas, mas la muger principal dicese auerse llamado Ceterni...

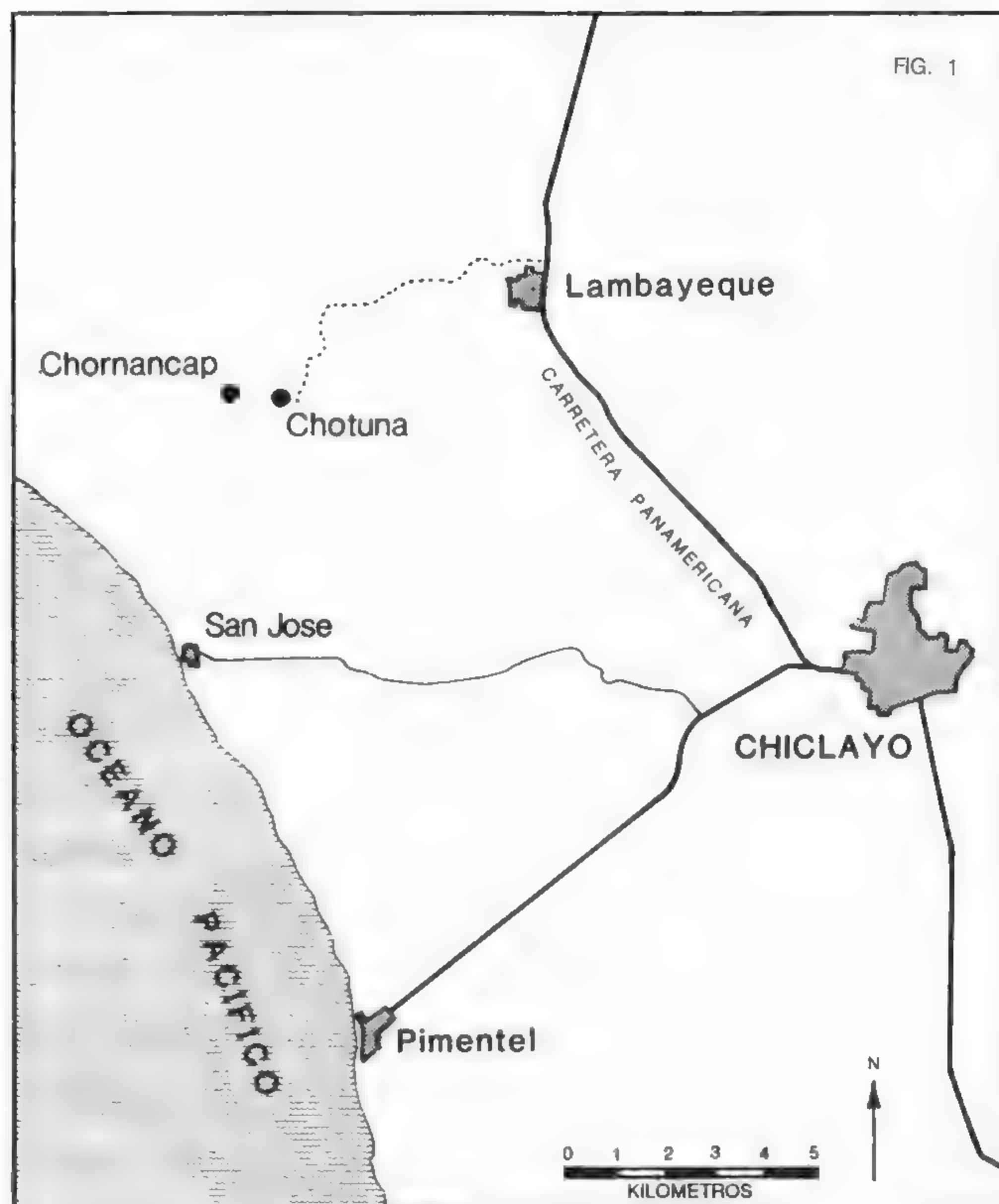
...Este señor Naymlap con todo su repuesto vino á aportar y tomar tierra á la boca de un Rio (aora llamado Faquisllanga) y auiendo alli desamparado sus balsas se entraron la tierra adentro deseosos de hacer asiento en ella, y auiendo andado espacio de media legua fabrica-

ron unos Palacios a su modo, a quien llamaron Chot, y en esta casa y palacios convocaron con devocion barbara un Ydolo que consigo traian contra hecho en el rostro de su mismo caudillo, este era labrado en una piedra verde, a quien llamaron Yampallec (que quiere decir figura y estatua de Naymlap). Auiendo vivido muchos años en paz y quietud esta gente y auiendo su Señor, y caudillo tenido muchos hijos, le vino el tiempo de su muerte, y porque no entendiesse sus vassallos que tenía la muerte jurisdiccion sobre el, lo sepultaron escondidamente en el mismo aposento donde auia vivido...

...Quedo con el Ymperio y mando de el muerto Naymlap, su hijo mayor Cium el qual casó con una moza llamada Zolozoloni: y en esta y en otras concubinas tubo doce hijos varones que cada uno fue padre de una copiosa familia, y auiendo vivido y señoreado muchos años este Cium, se metio en una bodega soterriza, y allí se dejó morir (y todo a fin de que a su posteridad tuviessen por immortal y diuina). Por su fin y muerte de este governo Escuñaín a este heredero Mascuy, a este subcedio Cuntipallec y tras este governo Allascunui, y a este subcedio Nofan Nech a este subcedio Mulumustan tras este tuvo el mando Lamnecoll a este subcedio Lanipat=cum, y tras este señoreo Acunua.

Sucediole en el Señorío Fempellec, este fue el ultimo y mas desdichado de esta generacion porque puso su pensamiento en mudar a otra parte aquella Guaca ó Ydolo que dejamos dicho auer puesto Naymlap en el asiento de Choc, y andando provando este intento no pudo salir con el, y a desora se le aparecio el Demonio en forma y figura de una hermosa muger, y tanta fue la falacia de el Demonio, y tan poca la conciencia de el Fempillep, que durmio con ella segun se dice, y que acabado de perpetuar ayuntamiento tan nefando comenzo a llover (cosa que jamas auian visto en estos llanos) y duro este diluvio treinta dias a los quales subcedio un año de mucha esterilidad, y hambre: pues como a los Sacerdotes de sus Ydolos (y demas principales) les fuesse notorio el grave delito cometido por su Señor entendieron ser pena correspondiente a su culpa la que su Pueblo padecia, con hambres pluvias, y necesidad des: y por tomar de el venganzas (olvidados de la fidelidad de vassallos) lo prendieron y atadas las manos, y pies, lo echaron en el profundo de el mar, y con el se acabo la linea y descendencia de los Señores, naturales del Valle de Lambayeque así llamado por aquella Guaca (o Ydolo) que Naymlap trujo consigo a quien llamauan Yampallec. Durante la vida Cium hijo heredero de Naymlap (y segundo Señor en estos Valles) se apartaron sus hijos a ser principios de otras familias, y poblaciones y llevaron consigo muchas gentes...

Ya queda visto como por la muerte merecida que dieron los suyos a Fempellec quedo el Señorío de Lambayeque (y lo a el anexo) sin partron ni Señor natural en el qual estado estuvo aquella numerosa república, muchos dias hasta que cierto Tirano poderoso llamado Chimo capac vino con invencible exercito, y se apodero de estos valles, y puso en ellos presidios, y en el de Lambayeque Señor y Cacique de su mano, el qual se llamo Pongmassa natural de Chimo este murio pacifico Señor, y dejó por sucesor a un hijo suyo llamado Pallesmassa, a este sucedio su hijo Oxa, y fue esto en el tiempo y coyuntura que los Yngas andauan pujantes en las Prouincias de Caxamarca porque es así que este Oxa fue el primero que entre los de su linage tuvo noticias de los Señores Yngas desde las temporadas de este començaron a bivar con sobresalto de ser despojados de sus Señoríos por mano y armas de los de el Cuzco. A este Oxa sucedio en el Cacicaazgo un hijo suyo llamado Liempisan muerto este le vino el Señorío a Chullumpisan a este subce-



dio un hermano suyo llamado Cipromarca, y tras este señoreo otro hermano menor que se llamo Fallenpisan. Vino despues de este a tener el mando Efquempisan, muerto este subcedio Secfunpisan en cuyo tiempo entraron en este Piru n^{ros} Españoles.

MIGUEL CABELLO VALBOA, MISCELÁNEA ANTÁRTICA
pp. 327-330.

En 1781, doscientos años después, Justo Modesto Rubiños y Andrade, cura Párroco de Mórrope, la registró nuevamente. Aparentemente, él no conocía la versión de Cabello Valboa, por lo que la suya puede considerarse como independiente, aunque incompleta, ya que termina con el reinado de Cium (Suim, en su versión), hijo de Naylamp. Aunque hay detalles que están en una versión y no en la otra, los elementos esenciales son los mismos, incluyendo eventos, lugares e individuos. La escritura de algunos nombres es diferente, pero esto es frecuente en las fuentes coloniales.

En 1931, Phillip A. Means, uno de los primeros en analizar la versión de Cabello Valboa, la comparó con la tradición oral sobre los orígenes del Chimor, y concluyó que ambas eran históricas (Means 1931: 50-55). Otros investigadores han sostenido que estas tradiciones orales, particularmente la de Naylamp, son leyendas.

Aunque la tradición sobre Naylamp pudiese ser legendaria, casi todos los elementos presentes en ella podrían haber ocurrido en la Costa Norte del Perú. Primero, consideremos el arribo de Naylamp en balsa. Una nueva dinastía en el Valle de Lambayeque podría haber comenzado con alguien del valle o con un foráneo. Asumiendo que el fundador fue foráneo, sólo hay tres maneras de llegar al valle: desde la sierra, por el este; por la costa, desde el sur o el norte; o por mar, en balsas. De estas tres posibilidades, una puede ser tan probable como las otras, por lo que el arribo en balsa no es imposible. Existe evidencia arqueológica e histórica sobre balsas

que viajaban a lo largo de la costa oeste de Sud-América, desde el Golfo de Guayaquil, en el norte, al valle de Chíncha en el Sur (Edwards 1965, Rostworowski 1975; Cordy Collins 1972, mss). En la iconografía de la fase V de la cultura Moche hay representaciones de grandes caballos de totora (Cordy-Collins, 1972 y mss; McClelland mss), por lo que no es imposible que las balsas que los europeos vieron viajando a lo largo de la costa peruana en el siglo XVI hayan estado usadas desde el Horizonte Medio, si no desde épocas más tempranas. Por esta razón, es perfectamente posible que el fundador de la nueva dinastía en Lambayeque haya artibado en una balsa. Si la tradición oral sobre Naylamp fuese simplemente un mito acuático, habría que preguntarse por qué éste no está vinculado a los ríos que bajan de la sierra, o es presentado como descendiendo, con su gente, en forma de gotas de lluvia?. Si su origen está en el mar, por qué simplemente no surgió del océano?. La narración se refiere específicamente a balsas, describe la gente que desembarcó de ellas y el lugar donde pisaron tierra.

En el fin de la dinastía de Naylamp también hay una serie de eventos que podrían haber ocurrido, dadas las condiciones naturales de la Costa Norte del Perú. Aunque esta área normalmente recibe poca o ninguna precipitación pluvial, cada cierto número de años el fenómeno del Niño produce lluvias de devastadoras consecuencias para la población. Los complejos factores de carácter oceanográfico y meteorológico que producen este fenómeno no son todavía bien comprendidos, pero es claro que se trata de un acontecimiento recurrente. El último Niño se presentó entre finales de 1982 y los primeros meses de 1983; durante este período, las lluvias saturaron rápidamente los suelos, y las quebradas normalmente secas se transformaron en torrenteras que destruyeron centros poblados y carreteras, así como causaron ingentes daños a los sistemas de irrigación y a las tierras de cultivo. Simultáneamente, el descenso de la corriente cálida de El Niño disturbó el delicado ecosistema acuático, reduciendo los recursos marinos considerablemente (Murphy 1926).

El efecto inmediato del descenso de la Corriente del Niño es siempre muerte y destrucción, pero los efectos de larga duración que producen son escasez de alimentos y sufrimiento. El restablecimiento del abastecimiento de alimentos depende de la reconstrucción de los canales de irrigación, la rehabilitación de los terrenos de cultivo y la recuperación de la cadena biótica en el océano.

Dado que el fenómeno del Niño ocurre intermitentemente en el norte del Perú, se asume que también se presentaba durante el período pre-hispánico. Recientemente, investigaciones arqueológicas y geológicas han confirmado la ocurrencia de este fenómeno y las catástrofes consecuentes que tuvo sobre los centros poblados y los sistemas de irrigación (Nials et al 1979; Sandweiss et al n.d.; Kolata 1982; Moseley y Deeds 1982; Moseley et al 1983). En algunos casos los Niños que ocurrieron en el período pre-hispánico fueron de mucha mayor magnitud que los registrados durante los últimos 450 años; la evidencia arqueológica sugiere que un evento como los treinta días de lluvias consignados en la tradición oral sobre Naylamp, no es imposible en la Costa Norte del Perú. Por el contrario, no sólo es posible, pero predecible. Aun más, se puede esperar que un Niño de gran magnitud tenga exactamente las mismas consecuencias que el evento descrito en la narración sobre Naylamp. Ese fenómeno podría haber precipitado el fin de una dinastía, especialmente si la población del valle de Lambayeque responsabilizó a su gobernante por la catástrofe.

El hecho de que el fenómeno del Niño ocurra de manera intermitente en la Costa Norte no confirma que se haya producido durante el gobier-

no de Fempellec, así como la existencia de balsas pre-hispánicas tampoco prueba el arribo de Naylamp en uno de estos navíos. Estos hechos, sin embargo, sugieren que ambos acontecimientos son posibles y que la narración sobre la dinastía de Naylamp, parte, sino toda, está basada en hechos reales.

Si la tradición oral refleja hechos que en realidad ocurrieron, cabe preguntarse: ¿dónde y cuándo tuvieron lugar?. Means sostuvo que:

...El territorio envuelto en esta narración es más o menos el que corresponde al moderno departamento de Lambayeque... No hay la certeza sobre cuál es el río denominado Faquisllanga en la leyenda, pero es posible que sea el Río Lambayeque... (1931:54).

En la parte baja del Valle de Lambayeque hay dos sitios arqueológicos que se piensa que podrían estar relacionados con la narración de Naylamp. El más grande, denominado Chotuna, podría ser Chot, donde se dice que Naylamp construyó su palacio. El otro, Chornancap, está ubicado aproximadamente un kilómetro al oeste de Chotuna (fig. 2). Este último podría ser el lugar donde Naylamp construyó el palacio para su esposa principal.

Hasta 1980 se sabía muy poco sobre Chotuna y Chornancap. Ninguno de estos sitios había sido sistemáticamente investigado, ni había un mapa detallado de ellos. Como resultado de las investigaciones que se condujeron allí entre 1980 y 1982, se reconstruyó la secuencia de ocupación de los dos sitios y se pudo establecer el grado de correspondencia entre la evidencia arqueológica y la narración sobre la dinastía de Naylamp.

Chotuna y Chornancap

Chotuna consiste de una serie de pirámides escalonadas —huacas—, palacios y recintos amurallados sobre un área de, aproximadamente, 20

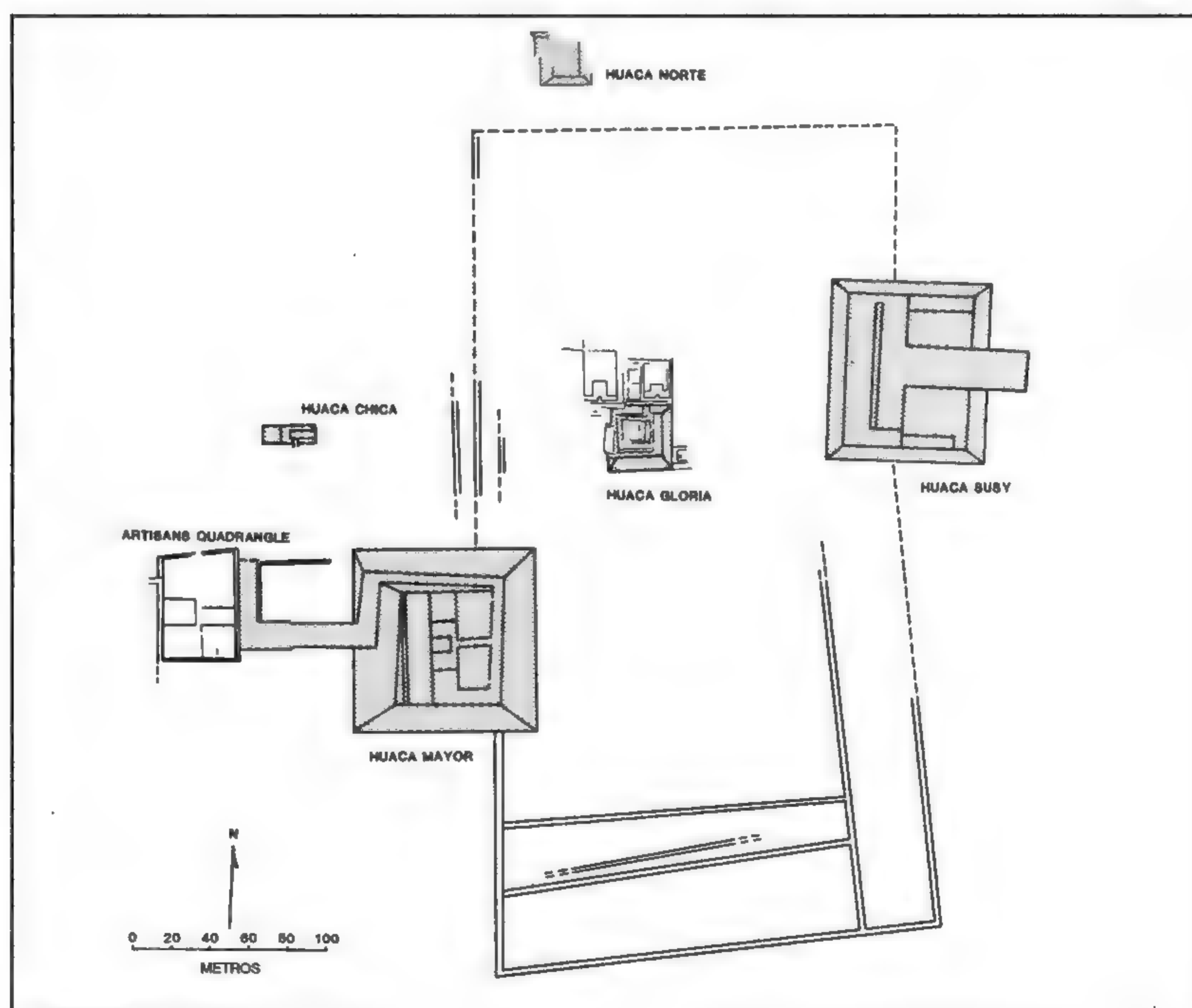


FIG. 2

hectáreas (fig. 2). Lo que es visible hoy, sin embargo, es sólo una parte de las construcciones que hubo en este sitio, ya que gran parte está sepultado por dunas de arena. En algunas partes, el viento y el agua han destruido casi completamente las construcciones, dejando sólo rastros de lo que alguna vez fueron importantes edificios. Como resultado de esta combinación de factores, es difícil determinar el tamaño exacto del sitio y la relación funcional entre sus componentes; sin embargo, se pudo levantar un plano de la arquitectura en superficie y entender algo del desarrollo del sitio a través del tiempo.

Chornancap, ubicado a un kilómetro al oeste de Chotuna, consiste de una pirámide trunca, con planta en forma de T y una rampa central que conduce a la cima, en el centro del lado este (fig. 3). La arena acumulada en el lado norte de la huaca ha conservado una extensa área con arquitectura, la cual consiste de cuartos aglutinados, corredores y patios abiertos. Los niveles superiores de construcción están sobre múltiples capas de construcciones previas, lo que sugiere un largo período de ocupación y una compleja secuencia de remodelaciones (Donnan 1984). Alrededor de la huaca y de sus construcciones adyacentes, hay numerosas dunas, muchas de las cuales están cubriendo construcciones y restos culturales.

La cronología de ocupación de Chotuna y Chornancap, que consiste en tres fases sucesivas, se elaboró en base a seriación de cerámica y de adobes, estratigrafía, secuencia de construcción arquitectónica y fechados de carbono 14.

Fase Temprana: La Fase Temprana abarca, aproximadamente, del 750 al 1100 DC. Los restos culturales se encuentran sobre suelo estéril, frecuentemente muy cerca al nivel actual de la capa freática. Estratigráficamente, estos son los niveles mas profundos que se excavaron y, presumiblemente, representan la ocupación mas temprana. No se identificaron restos culturales de la Fase Temprana en Chornancap, lo que hace posible que este sitio no hubiese estado ocupado durante ese tiempo, aunque futuras excavaciones podrían revelar un componente de esa fase allí. En Chotuna, se ubicó en diferentes partes del sitio y existen varias construcciones que se pueden asociar con este período.

Fase Intermedia: Esta fase puede ser fechada entre los años 1100 y 1300 DC, aproximadamente. Al principio de ella, casi de manera repentina, aparece un nuevo inventario cerámico que reemplaza al de la Fase Temprana y que continúa durante la Fase Tardía, sin mayores cambios. Esto hace difícil, en ciertos casos, distinguir claramente entre ciertas formas cerámicas de las Fases Intermedia y Tardía, ya que pertenecen a una misma tradición que no se diferenció evolutivamente durante los siglos que estuvo en uso.

La Fase Intermedia parece haber sido el período de mayor densidad de población en la parte baja del Valle de Lambayeque. La mayoría de las construcciones monumentales en Chotuna pertenece a esta fase, así como la construcción de la huaca de Chornancap.

Fase Tardía: La Fase Tardía abarca el período comprendido entre los años 1300 y 1600 DC, aproximadamente. Durante esta fase, el Valle de Lambayeque atravesó por tres momentos de influencia foránea. La primera ocurrió como resultado de la expansión del Chimor. Este Estado, con su capital en Chan Chan, parece haber conquistado el Valle de Lambayeque hacia 1370 DC.

Un siglo después (ca. 1470 DC), los Incas conquistaron el valle, incorporándolo a su Imperio. Los Incas mantuvieron control del área hasta el arribo de los españoles, momento en el cual las formas europeas comenzaron a influenciar la cultura local.

El estilo cerámico básico durante la Fase Tardía, en Chotuna y Chornancap, es el mismo que el de la Fase Intermedia. Sin embargo, en la tradición local aparecen características nuevas que son claramente resultado de la influencia foránea. Aunque es difícil identificar la influencia del estilo Chimú, la influencia Inca y la europea son claramente visibles en la aparición de nuevas formas y técnicas decorativas.

Fechado de la dinastía de Naylamp

La información cronológica, en la versión de Cabello Valboa, provee interesantes indicios para fechar los orígenes de la dinastía de Naylamp. Es claro que la dinastía fundada por el Chimor, con Pongmassa como su primer gobernante, es tardía en la historia del Valle de Lambayeque. El tercer gobernante de esta dinastía, Oxa, debe haber gobernado alrededor de 1470 DC, ya que este fue el momento en que los Incas anexaron la

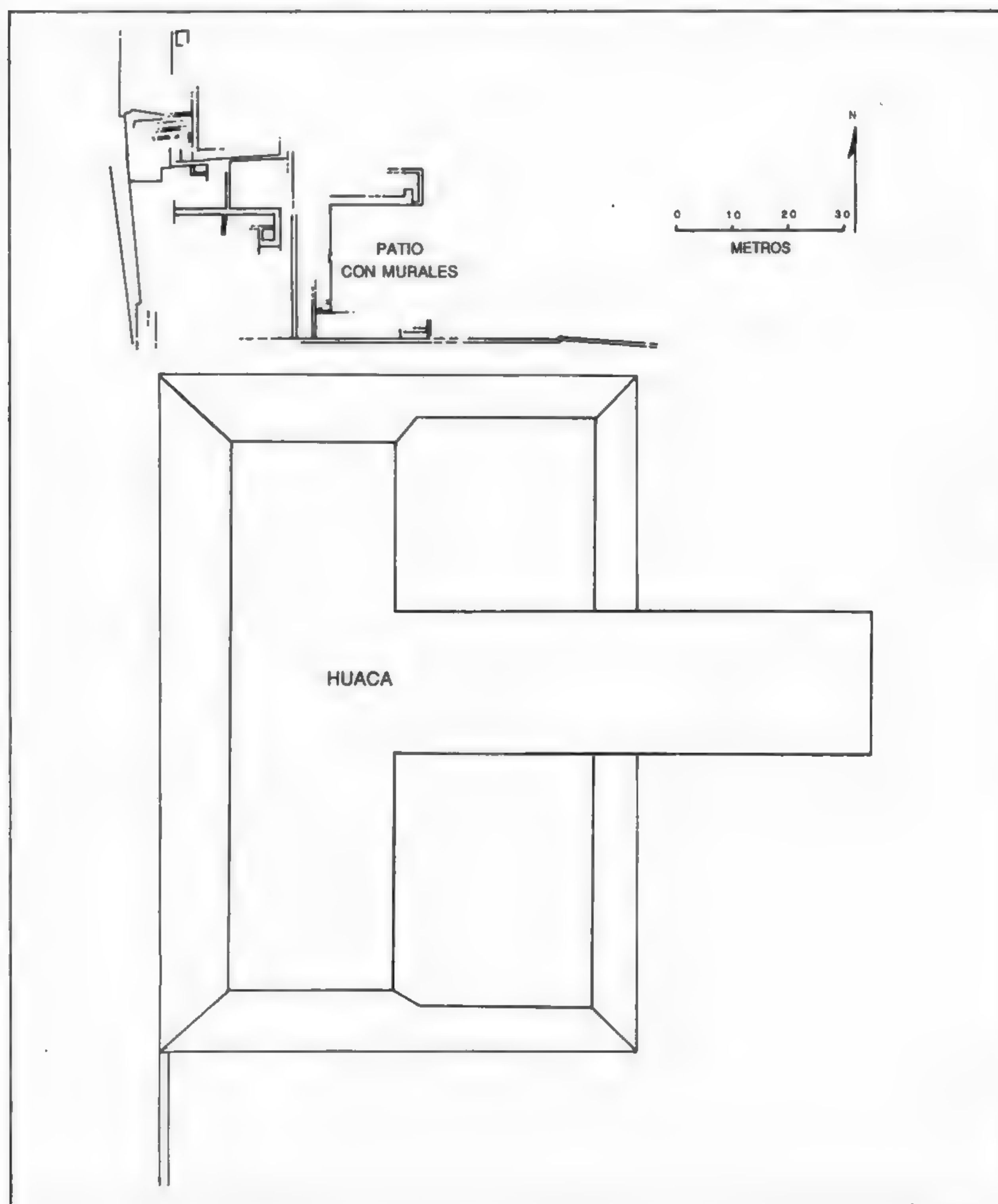


FIG. 3

Costa Norte a su Imperio. Además, el noveno gobernante, Secunpisan, estaba en el poder cuando los españoles llegaron al Perú. De esta manera, esta información permite asignar esta dinastía al Período Intermedio Tardío y al Horizonte Tardío, de 1370 a 1530 DC.

La dinastía más temprana, que fue fundada por Naylamp, es más difícil de ubicar cronológicamente. Esto, fundamentalmente, porque Cabe-llo Valboa no pudo determinar la cantidad de tiempo que transcurrió entre la primera dinastía (Naylamp) y la segunda (Pongmassa), Means (1931:54-56) sugirió que el *interregno* es contemporáneo con la influencia Huari en la Costa Norte, poniendo de esta manera a la dinastía de Naylamp como contemporánea con el Estado Moche. Asignando arbitrariamente un promedio de 25 años al gobierno de cada uno de los miembros de la dinastía de Naylamp, Means estimó que ésta duró 300 años y que se desarrolló empezando en algún momento dentro de los primeros seis siglos de la era cristiana.

Al comenzar las investigaciones en Chotuna, en 1980, parecía posible que Naylamp hubiese sido un gobernante Moche, por lo que se esperaba encontrar evidencia cultural de ese período en Chotuna y Chornancap. Sin embargo, durante los tres años que duraron las investigaciones, no se encontró un solo fragmento diagnóstico de este estilo. Esto llevó a la conclusión de que si Chotuna era el Chot de la tradición oral sobre Naylamp, éste y sus seguidores no fueron Mochicas.

Lo que se encontró en Chotuna fue una secuencia cronológica que es perfectamente compatible con las narraciones de la dinastía de Naylamp. Un elemento clave es la transición entre la Fase Temprana y la Fase Intermedia, ya que es la característica que permite hacer coincidir la tradición oral con la evidencia arqueológica. Esta transición, que se piensa que ocurrió alrededor del año 1100 DC., es la única ruptura clara en lo que, de otra manera, pareciese ser una ocupación continua por gente que mantiene sus tradiciones culturales en Chotuna.

Mucha de la arquitectura perteneciente a la Fase Temprana en Chotuna ha sido severamente dañada por erosión, aparentemente por una inundación de grandes proporciones. Se cree que este es el fenómeno que terminó la ocupación del sitio durante esa fase.

En los últimos años se ha recuperado, de manera independiente, abundante información sobre un Niño de grandes proporciones que habría ocurrido alrededor del año 1100 DC, el que tuvo un dramático impacto sobre gran parte del área andina. En Pacatnamú, ubicado en el Valle del Jequetepeque, aproximadamente a 85 kilómetros al sur de Chotuna, hay evidencia del impacto de un Niño que, alrededor de esa fecha, produjo el abandono del sitio. Como en Chotuna, la re-ocupación del sitio después de 1100 DC implica la aparición de un nuevo tipo de adobes y de nuevas formas cerámicas (Donnan 1986:22). También hay evidencia de este fenómeno no en el Valle de Moche (Moseley y Deeds 1982; Moseley y Kolata mss), y parece haber sido la causa del abandono de Poma, en Batán Grande, en el Valle de Lambayeque (Shimada y Elser 1983:46; Shimada mss). Además, las muestras geológicas tomadas recientemente en el nevado de Quelccaya, ubicado en la sierra central del Perú, proveen evidencia sobre este Niño de gran magnitud y permiten precisar el momento en que ocurrió: entre 1097 y 1109 DC (Thompson n.d.).

Si, como la evidencia arqueológica y geológica parecen indicar, la ruptura entre la Fase Temprana y la Intermedia en Chotuna, se debió a un

Niño de grandes proporciones, es tentador correlacionar este hecho con la inundación ocurrida durante el gobierno de Fempellec, la que dio fin a la dinastía de Naylamp. Esto implicaría que:

- 1) Naylamp y sus seguidores fueron los primeros habitantes de Chotuna.
- 2) Naylamp vivió, aproximadamente, alrededor del año 750 DC.
- 3) La arquitectura de la Fase Temprana en Chotuna, que utiliza adobes planos y rectangulares, fue construida durante el gobierno de la dinastía de Naylamp.
- 4) La gente que vivió en Chot, durante la dinastía de Naylamp, usó cerámica de la Fase Temprana.
- 5) La inundación que terminó con la dinastía de Naylamp destruyó las tradiciones culturales de la gente que vivía en Chotuna, causando, probablemente, el abandono del sitio.
- 6) La inundación tuvo un impacto más severo que cualquier otro Niño ocurrido posteriormente.

La única anomalía en esta correlación es que no encontramos evidencia de ocupación de Chornancap durante la Fase Temprana. Si este sitio es donde Naylamp construyó el palacio para su esposa principal, Ceterni, debería tener ocupación durante la Fase Temprana. Debido a que nuestras investigaciones en Chornancap no fueron tan intensivas como en Chotuna, es posible que en el futuro se encuentre evidencia de ocupación temprana en Chornancap, o que este sitio no fuese el lugar donde se construyó el palacio de Ceterni. Bruning sostuvo que éste estuvo en la Huaca de la Cruz (Huaca Sotynec), ubicada cerca a la villa de pescadores de San José (Bruning 1922).

El hecho de que Chotuna haya experimentado claramente una catástrofe, de la magnitud señalada previamente, al final de la Fase Temprana provee la mejor correlación entre la evidencia arqueológica y la tradición oral sobre la dinastía de Naylamp, lo que nos compele a pensar que esta es la correcta asociación y el período durante el cual los hechos reportados por Cabello Valboa y Rubiños y Andrade tuvieron lugar en el Valle de Lambayeque.

Los frisos de Chotuna y la conexión Chotuna-Dragón

En Chotuna, el año 1941, los huaqueros descubrieron dos paredes que estaban decoradas con elaborados frisos en bajo relieve. Debido a que los frisos presentaban una notable similitud a los existentes en la Huaca El Dragón (Huaca Arco Iris), ubicada en el Valle de Moche, aproximadamente a 180 kilómetros al sur de Chotuna, la relación entre estos dos sitios —y por ende, la relación entre los Valles de Lambayeque y Moche— ha sido objeto de especulación durante las últimas cuatro décadas.

Durante las excavaciones arqueológicas en Chotuna fue posible ubicar nuevamente los frisos descubiertos en 1941, así como frisos adicionales y el contexto del complejo arquitectónico donde éstos están ubicados. Después de más de cuarenta años del descubrimiento inicial, se está en condiciones de evaluar las similitudes entre Chotuna y la Huaca El Dragón y las posibles relaciones entre los Valles de Lambayeque y Moche.

Las investigaciones demostraron que la ocurrencia de frisos no es común en Chotuna. Estos fueron ubicados sólo en el complejo de cuartos y patios ubicados en la parte norte de la Huaca Gloria, una pirámide trunca, relativamente pequeña y ubicada cerca del centro del sitio arqueológico (fig. 2). Los frisos estaban cubiertos por una acumulación de arena, en la esquina sur-oeste de un patio que mide, aproximadamente, 26 metros por el lado norte-sur y 16 metros por el este-oeste (figs. 4 y 5). Una rampa central conduce del piso del patio a una banquina ubicada a lo largo de la pared sur. En el medio de ésta hay un escalón, con una depresión, que conduce a un umbral ubicado cerca del centro de la pared sur (fig. 6). A los lados del escalón hay una serie de columnas cuadrangulares que probablemente sostuvieron un techo. Cada columna consistía originalmente de un tronco de madera insertado verticalmente en la banquina, forrado con una sogá enrollada, la que proveía la necesaria adherencia para el enlucido de barro, el que a su vez estaba modelado en forma cuadrangular. Se descubrieron cuatro columnas, pero es probable que originalmente hayan sido seis, dos de las cuales habrían sido destruidas por los huaceros. De las cuatro columnas que se conservan, dos carecían de decoración, mientras que las otras dos estaban decoradas con frisos en cada uno de los cuatro lados que las forman (figs. 7, 8 y 9). El frente de la banquina y los lados de la rampa estaban también decorados con frisos, pero sólo se han conservado porciones de ellos (fig. 10).

Las paredes que forman la parte sur del patio estaban completamente decoradas con frisos. Los de la esquina sur-oeste son lo que se descubrieron en 1941. Afortunadamente, fueron fotografiados por Julio Rondón poco después de ser descubiertos; estas fotografías son sumamente importantes, ya que la mayor parte de los frisos se destruyeron por haberse dejado expuestos. En 1944 Alfred Kroeber publicó dos de las fotografías de

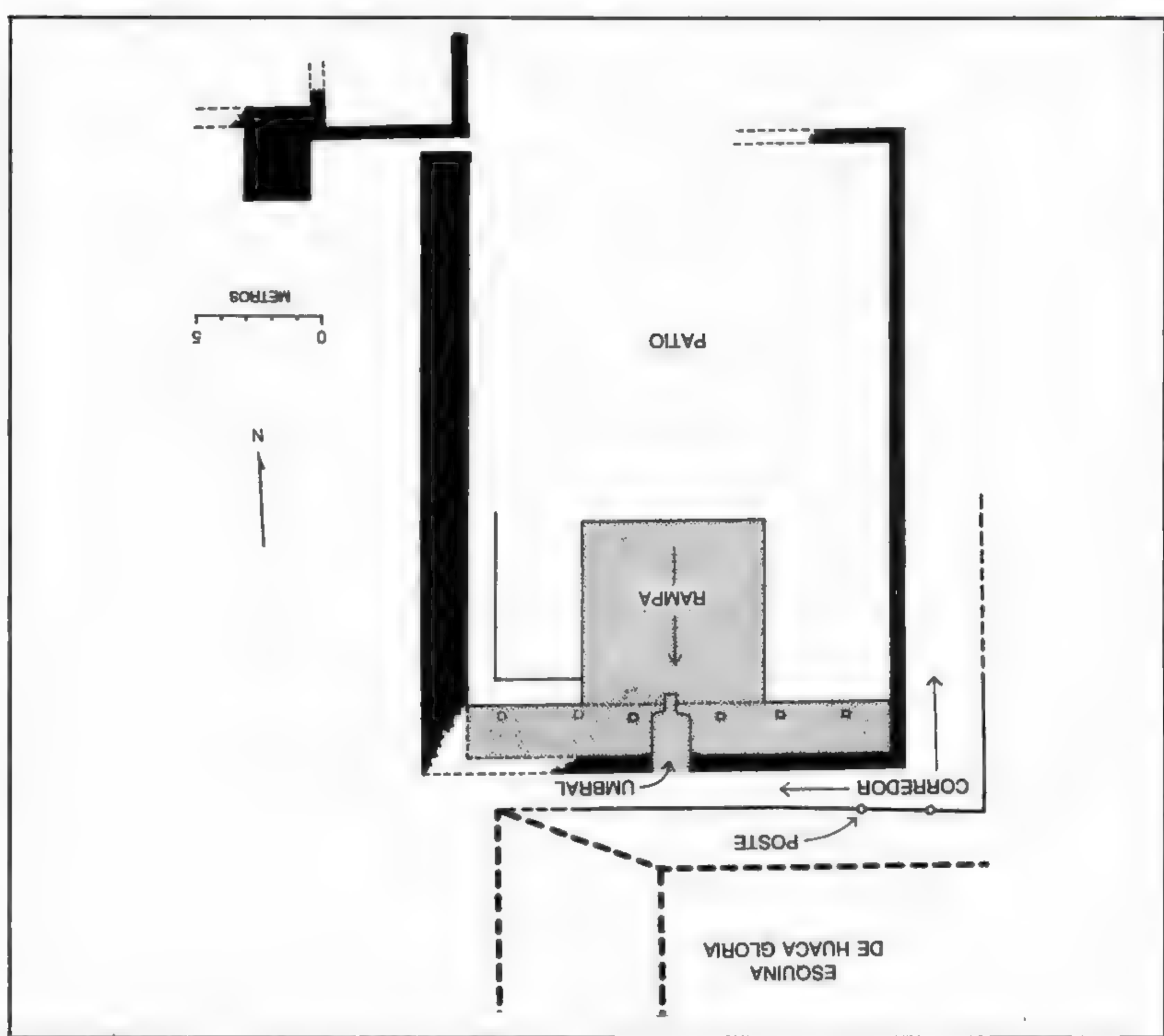


FIG. 4

Rondón (1944: pl. 33A y 33B); el mismo año, Hans Horkheimer publicó otras dos (1944: figs. 5 y 6).

Entre 1948 y 1950, Richard Schaedel fotografió los frisos ubicados al oeste del umbral ubicado en la pared sur (1966: 456, pl. 28A); en 1972, Hermann Trimborn reexcavó y fotografió la misma sección (Trimborn 1979: 78-79, figs. 56, 57 y 58). Estos frisos se hallaron en relativo buen estado de conservación cuando se excavó el patio en 1980 (fig. 11).

Los frisos ubicados en la esquina sur-este del patio no habían sido excavados anteriormente. Los antiguos habitantes de Chotuna los habían cubierto con un enlucido de barro, para ser, posteriormente, sepultados por la arena. La cuidadosa remoción de ese enlucido permitió descubrir estos frisos (figs. 12 y 13).

Combinando la información derivada de las excavaciones arqueológicas y las fotografías tomadas en 1941, fue posible hacer una reconstrucción aproximada a como debió verse este patio cuando fue construido por los habitantes de Chotuna. Prácticamente todas las superficies verticales del extremo sur del patio estaban cubiertas con frisos pintados con pigmentos amarillos: el cambio del ángulo de incidencia de la luz solar debe haber acentuado, alternativamente, unos sobre otros. Aunque la función del patio no es clara, el foco de atención estaba dirigido hacia el extremo sur, donde la banquina, rodeada de las paredes con frisos, debe haber proveído el escenario ideal para la realización de actividades que eran observadas por un numeroso grupo de individuos congregados en el patio. La rampa central, que proveía acceso a la banquina, implica que había ciertos individuos que se movían entre este nivel y el del patio.

El elaborado escalón y la depresión en el centro de la banquina no parecen corresponder a un área con gran tránsito de gente. El borde sobresaliente del escalón y la depresión cuidadosamente esculpida, ambos contruidos de adobe y enlucidos con barro, habrían sido destruidos rápidamente si hubiesen sido pisados por transeúntes. Probablemente el escalón sirvió como una plataforma donde un individuo habría subido por la parte posterior del umbral, manteniéndose estacionario durante la ceremonia y retirándose, al finalizar ésta, por la parte posterior.

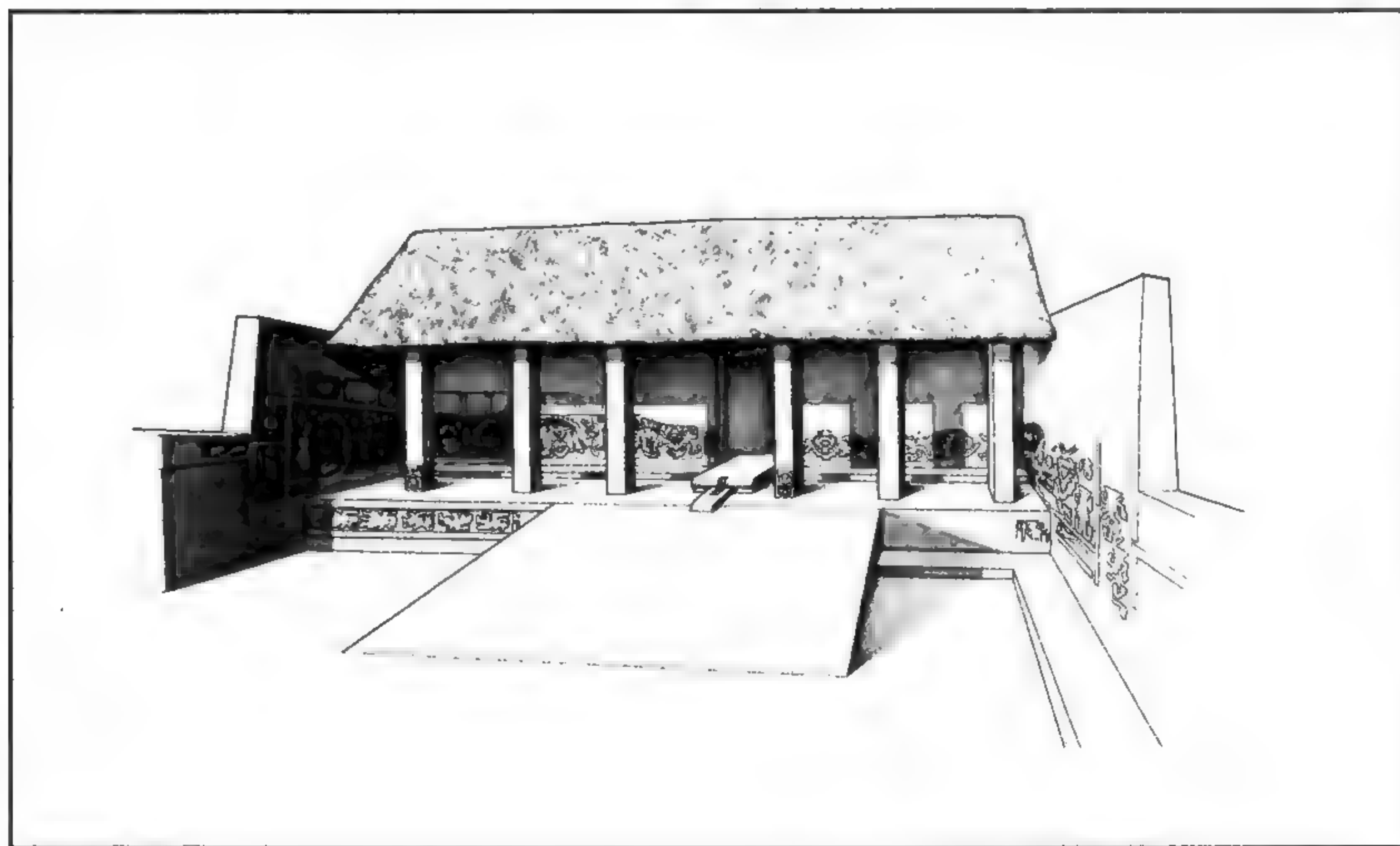


FIG. 5

Otra diferencia está en que, aunque las mismas figuras se muestran en Chotuna y en El Dragón, las de El Dragón son más claras y más consistentes, mientras que las de Chotuna son frecuentemente amorfas y exhiben considerable variación en la forma como son ejecutadas. Por ejemplo, la serpiente bicéfala puede ser fácilmente reconocida—cada una de sus dos cabezas tiene la boca abierta y parece estar mordiendo un tocado de cabeza de forma cónica, que es usado por una figura antropomorfa que está parada más abajo (fig. 16). En Chotuna, las cabezas no son claras y tienden a desaparecer en una forma amorfa que sólo en algunos casos se parece a la figura parada (fig. 17). De igual manera, la pareja de animales debajo de la serpiente, en Chotuna, se asemeja a las de El Dragón, pero, nuevamente, hay detalles importantes que son omitidos o están poco claros. Debajo de estos animales en los frisos de El Dragón hay un diseño que consiste de una figura con forma de luna creciente con dos cabezas, una frente a la otra. Este motivo ha sido tan simplificado y presentado de manera abstracta en Chotuna, donde no conserva ninguna de las características del animal.

Aunque la mayoría de los diseños de los frisos de Chotuna son similares a los de El Dragón, hay algunas diferencias importantes: los frisos de El Dragón consisten de paneles individuales con serpientes bicéfalas en forma de arcos, cada uno de los cuales está enmarcado por paneles verticales que muestran otras figuras (fig. 15). En contraste, en Chotuna las serpientes bicéfalas se repiten a lo largo de la pared sin estar separadas por los paneles enmarcados.

En Chotuna, el plano de planta del patio con los frisos es diferente a la arquitectura de El Dragón, donde un recinto amurallado encierra una pirámide truncada con una elaborada rampa de acceso a la cima (fig. 14), y tres lados de la pirámide formados por cuartos a manera de celdas. Los frisos de El Dragón cubren el exterior de las murallas que encierran a la pirámide, así como los lados de la misma y de su rampa. En Chotuna los frisos están en el interior, siendo visibles sólo para aquellos que tuviesen acceso a la parte interna del patio y, dentro de la estructura, se limitan sólo a la sección sur, no habiendo evidencia que sugiera que otras partes del patio hayan tenido esta decoración.

El Dragón *Comparaciones con la Huaca*

FIG. 6

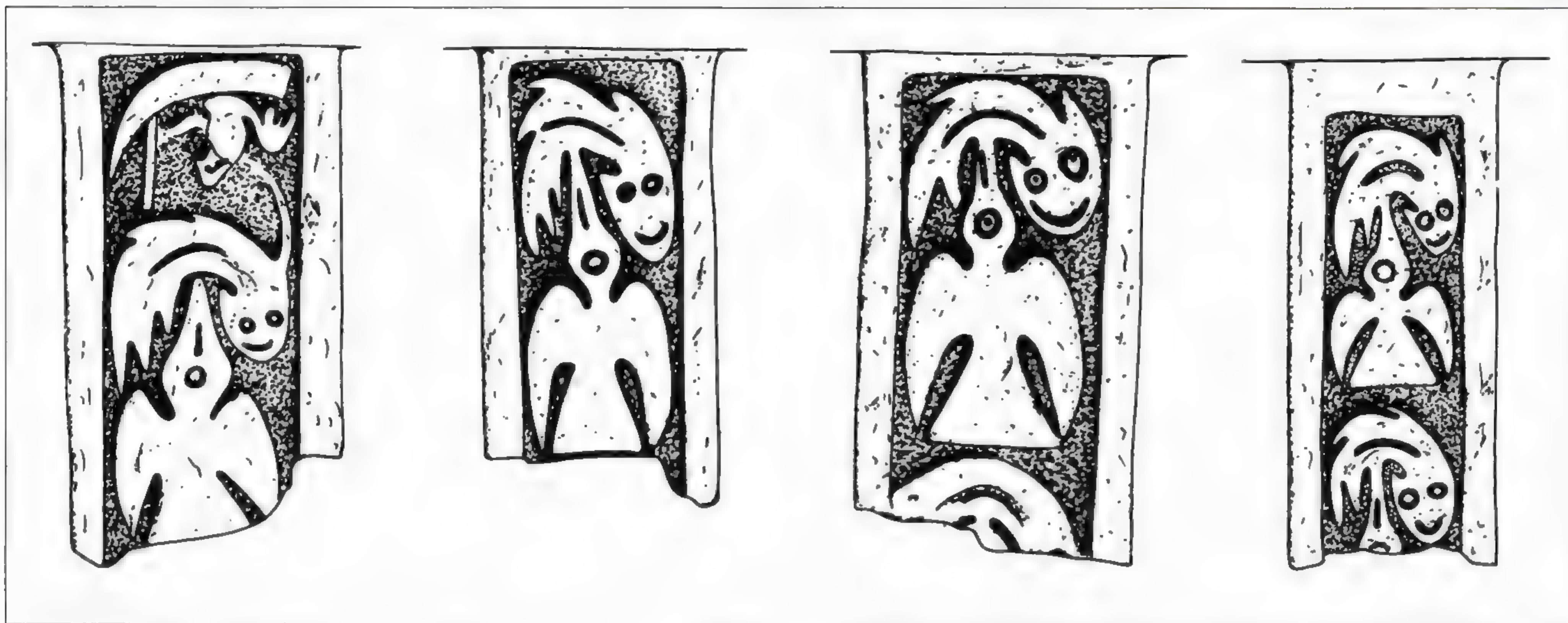


El reconocer que los motivos presentes en los frisos de El Dragón son simplificados y abstractos en Chotuna permite identificar otros elementos como derivados de los prototipos de El Dragón. Las formas amorfas en las esquinas superiores de las serpientes en forma de arco en Chotuna (fig. 16B) se derivan, probablemente, de los animales bicéfalos ubicados en la misma posición en los frisos de El Dragón (fig. 16A). De la misma manera, la mayoría de las figuras en los bordes de los paneles en Chotuna (fig. 17B) son derivados de las figuras ubicadas en la misma posición en El Dragón (fig. 17A). Repetidamente, los motivos que están claramente representados y son fácilmente reconocibles en los frisos de El Dragón son mutilados en Chotuna y se convierten en formas indescifrables, como si los artistas de Chotuna no hubiesen entendido completamente lo que estaban representando, o como si los motivos no fuesen familiares para ellos.



FIG. 7

FIG. 8



1) UCR-1482 = 1200 DC \pm 80 (750 \pm 80 Antes del Presente)
Madera del interior de la columna decorada con diseños de pája-
ros marinos.

Las excavaciones en Chotuna indican que el sitio fue ocupado desde, aproximadamente, el año 750 DC hasta la parte temprana del Período Colonial, probablemente 1572, cuando la población del Valle de Lambayeque fue reducida por los Visitadores Toledanos. Las construcciones con frisos pertenecen a la Fase Intermedia de ocupación, fechada entre 1100 y 1350 DC, aproximadamente. Su fechado está basado en el tipo de adobes utilizados en la construcción de las paredes donde se presentan los frisos. Estos adobes tienen forma de pan de molde, con perfil bajo un tipo característico de la arquitectura de la Fase Intermedia.

Fechado de los frisos

En contraste, los diseños que no tienen una contraparte en los frisos de El Dragón, son claramente inteligibles. Estos incluyen los frisos que decoran las columnas — pájaros con un pez en el pico, una persona en un caballo de totora, un objeto similar a una faja y diversas figuras antropomorfas y zoomorfas (figs. 7, 8, 9). En prácticamente todos los casos, si la figura no está representada en El Dragón, su representación en Chotuna es clara, inteligible y ejecutada con confianza. Si es parecida a un objeto representado en El Dragón, es confusa. Esto indica que, en Chotuna, la confusión de los motivos provenientes de El Dragón no se debe a ineptitud o falta de habilidad artística, pero al trabajo de artesanos que no estaban familiarizados con lo que estaban ilustrando. Esto implicaría, también, que estaban copiando de un modelo. Se debe señalar que, dado que los frisos de El Dragón son más claros y consistentes que los de Chotuna, es prácticamente imposible que los primeros hayan sido copiados de los segundos, por lo que si unos fueron derivados de los otros, son los de Chotuna los que se derivaron de los de El Dragón.

Cinco fechados radiocarbónicos, usando muestras tomadas de la Huaca Gloria, permiten el fechado absoluto de los frisos. Cuatro de ellos son de los postes de madera que están dentro de las columnas rectangulares en la parte sur del patio:

- 2) UCLA 2346-A = 1250 DC \pm 100 (700 \pm 100 AP) Madera del interior de la columna decorada con diseños de pájaros marinos.
- 3) Beta 12281 = 720 DC \pm 60 (1230 \pm 60 AP) Madera del interior de la columna sin decoración, ubicada en el lado Este del patio.
- 4) Beta 14736 = 1090 DC \pm 60 (860 \pm 60 AP) Madera del interior de la columna sin decoración, ubicada en el lado Este del patio.

La quinta muestra radiocarbónica es de un poste de madera proveniente de la parte Norte de la Huaca Gloria (fig. 4). Este lado de la Huaca forma un corredor paralelo a la pared Sur del patio con frisos, por lo que se asume que deben haber sido contemporáneos.

- 5) Beta 12280 = 1230 \pm 50 (720 \pm 50 AP)

Ya que la Fase Intermedia en Chotuna ha sido fechada entre 1100 y 1350 DC, en base a fechados radiocarbónicos adicionales (Donnan mss), es posible que el tercer fechado (Beta 12281) sea aberrante y que los otros cuatro señalen correctamente el momento en que los frisos fueron elaborados, en algún momento entre 1100 y 1250 DC.

En términos iconográficos, la serpiente bicéfala que forma un arco y enmarca otros motivos tiene una larga tradición en la Costa Norte del Perú. Se le encuentra, por lo menos, desde la fase Moche III, alrededor del año 400 DC (fig. 18). Un ejemplo de la fase Moche IV (aprox. 600 DC) muestra la serpiente bicéfala de una manera similar a como es representada en los frisos de Chotuna —tiene, inclusive, una cabeza humana en cada una de las fauces (fig. 19). En las representaciones Moche, sin embargo, la serpiente consistentemente enmarca una o más figuras humanas que son mostradas de perfil. No es hasta el Horizonte Medio Epoca 3 (ca. 1100 DC) que la serpiente bicéfala en forma de arco es usada para enmarcar figuras antropomorfizadas y parejas de animales, como los que se ven en los frisos de Chotuna y El Dragón. Estos son motivos populares de esta época y frecuentemente aparecen representados en cerámica manufacturada con moldes de presión.

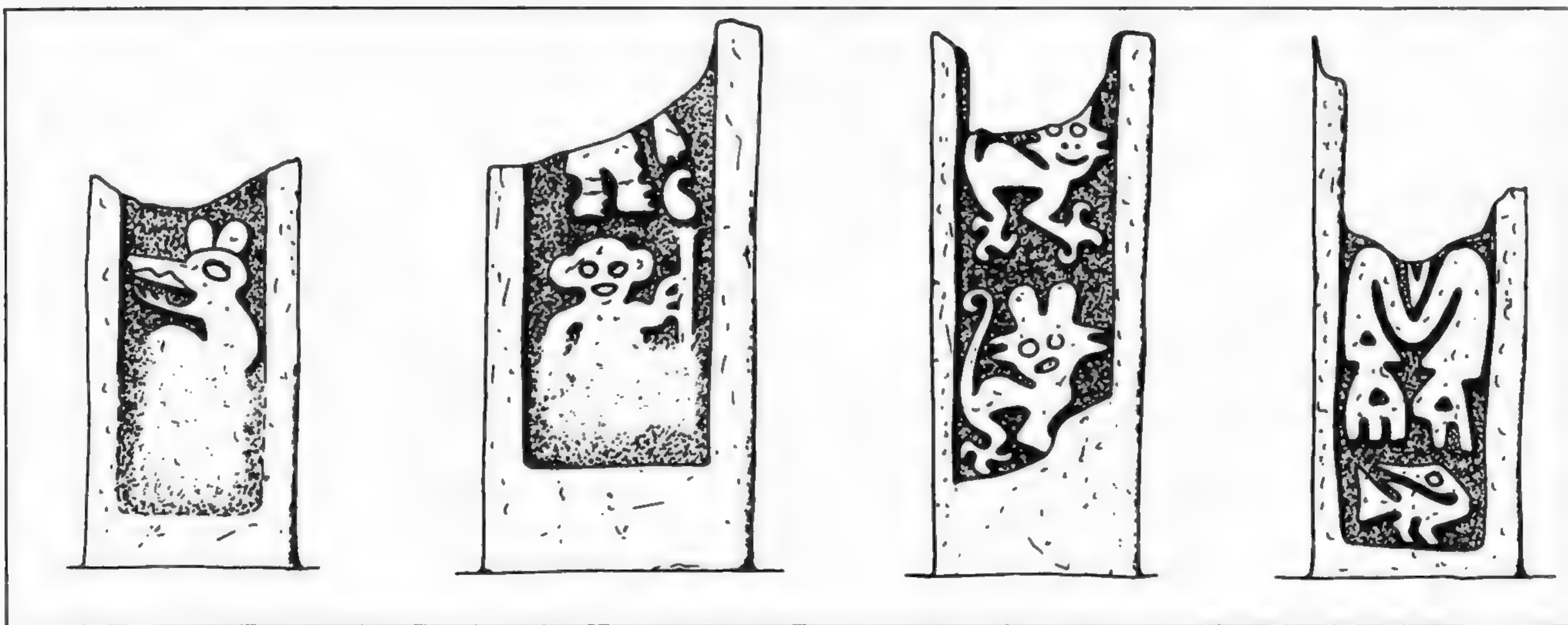
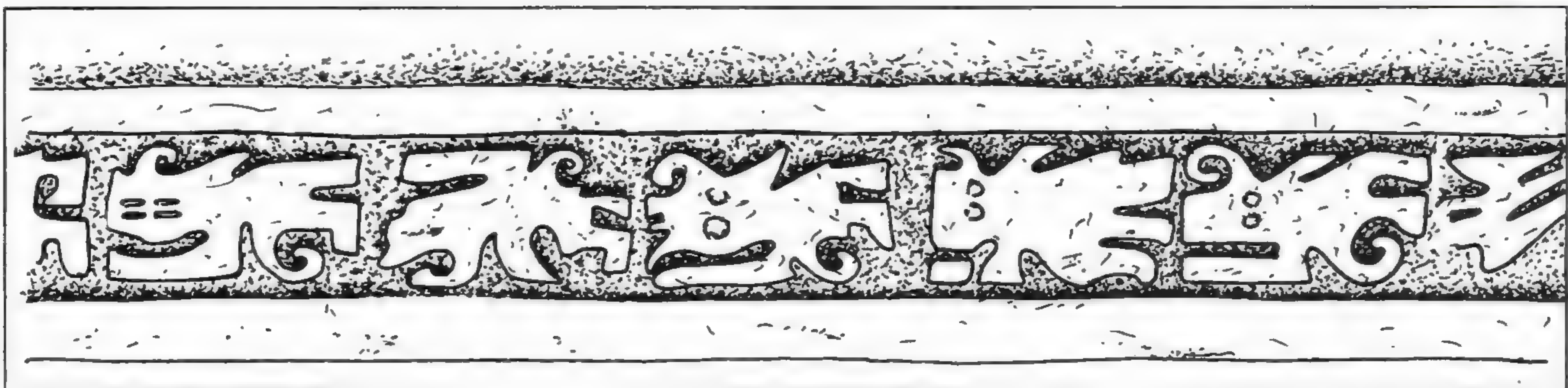


FIG. 9

FIG. 10



Aunque estas hipótesis eran razonables en la época en que se produjeron y en ausencia de investigaciones arqueológicas en Chotuna, la evidencia que se recuperó en ese sitio permite desechárlas. Como se ha señalado, los frisos de Chotuna son casi indescifrables cuando copian los motivos de El Dragón, lo que permite afirmar que la influencia es de sur (Dragón) a norte (Chotuna), y no de norte a sur, como lo propuso Schaedel. En términos cronológicos, los frisos de Chotuna fueron creados durante la Fase Intermedia de ocupación del sitio, estimada entre los años 1100 y 1350 DC. Iconográficamente, están relacionados con el Horizonte Medio Época 3. Ya que, estilísticamente, El Dragón parece ser contemporáneo con los frisos de Chotuna, ambos sitios deben haber sido construidos antes de la conquista del Valle de Lambayeque por el Chimor.

Schaedel, quien ha conducido las más extensas excavaciones en El Dragón, pensó que los frisos correspondían a lo que él denominó Tiahuanacoide III/Moche (1966:455); presumiblemente este fechado debe ser más o menos equivalente al Período Medio de Kosok. Schaedel pensó que, en términos arquitectónicos, los argumentos eran igualmente buenos para pensar que el "templo" de Chotuna se derivó de El Dragón, o viceversa (1966:456). La evidencia cerámica, sin embargo, le sugirió que la dirección primaria de influencia fue de norte (Chotuna) a sur (El Dragón), más que de sur a norte. Esta dirección era particularmente evidente debido al incremento de la popularidad de la cerámica negra y la introducción de la decoración paletada en los valles de Chicama, Moche y Virú durante este período, características cerámicas que se pensaba que se habían originado en el norte y se diseminaron con dirección sur (Schaedel 1966). Aunque Schaedel aludió a la posibilidad de que los frisos de Chotuna estuviesen relacionados con la dinastía de Naylamp y los de El Dragón con la de Tiahuanaco, esta fue sólo una sugerencia, sobre la cual no elaboró mayormente.

Cuando Kroeber y Horkheimer publicaron, en 1944, las fotografías tomadas por Rondón, ambos comentaron sobre la similitud entre los frisos de Chotuna y los de El Dragón. Posteriormente, otros investigadores han señalado lo mismo (Kubler 1962, Schaedel 1966, Iriarte 1969, Trimborn 1979 y Haeisley 1985). En 1959 Paul Kosok sugirió que los frisos de Chotuna correspondían al Período Medio (1000-1200 DC) y que ellos debían ser contemporáneos con el gobierno de Naylamp y sus descendientes (1959:63). También sostuvo que la similitud con los frisos de El Dragón debía indicar interrelaciones culturales que debían haber sido muy fuertes durante el Período Medio (1965:91). Kosok, sin embargo, no indicó cuál podría haber sido la naturaleza de esas relaciones.

La Conexión Chotuna-El Dragón

La cerámica manufacturada con moldes de presión durante el Horizonte Medio Epoca 3, con características muy similares a la iconografía de los frisos de El Dragón y Chotuna, se encuentra comúnmente en el área entre Supe y Nepeña, por lo que, a lo largo de la costa, la influencia estilística en cerámica se movió, aparentemente, también de sur a norte. Si esto es cierto, ello podría ayudar a explicar por qué los motivos claramente representados en El Dragón son confusos en Chotuna.

Es interesante señalar que el Horizonte Medio Epoca 3 fue un período durante el cual los tejidos pintados fueron comunes en la Costa Central y en el Norte del Perú. Muchos de estos tejidos presentan compleja iconografía, incluyendo las serpientes bicéfalas en forma de arco, que enmarcan una figura humana en posición frontal (fig. 21).

En los Andes Centrales de Sud-América los tejidos frecuentemente sirvieron como un medio por el cual se difundió iconografía compleja en grandes extensiones de territorio. Hipotéticamente, debemos considerar la posibilidad de que los motivos de los frisos de la Huaca El Dragón fueran copiados o pintados en tejidos y llevados a Lambayeque, donde fueron usados como modelos para la elaboración de los frisos en Chotuna. La falta de detalle que caracteriza a los tejidos pintados podría ayudar a explicar el por qué de la distorsión introducida en los frisos de Chotuna —artistas locales, que no entendieron qué estaban representando, copiaron las imágenes difusas de los tejidos. Cualquiera que haya sido la forma como se difundieron los motivos de El Dragón, la explicación tiene que tener en cuenta que, aparentemente, éstos eran ajenos a los artistas que los representaron en Chotuna y que, por lo tanto, eran intrusivos en la parte baja del Valle de Lambayeque.

Después del año 1100 DC, la tradición de decorar arquitectura con frisos continúa en el Valle de Moche y tiene su expresión más importante en las Ciudadelas de Chan Chan. En el Valle de Lambayeque, mientras tanto, ésta parece desaparecer y no se conoce evidencia de frisos más tardíos. El patio decorado con frisos en Chotuna queda como un ejemplo aislado de decoración arquitectónica. Las razones que expliquen su súbita introducción en el Valle de Lambayeque y su temprana desaparición, esperan de mayor investigación arqueológica en ese valle.

Los Murales de la Huaca Chornancap

Entre los grandes logros artísticos de las civilizaciones pre-Hispánicas en el Perú, están los elaborados murales policromos que eran pintados so-

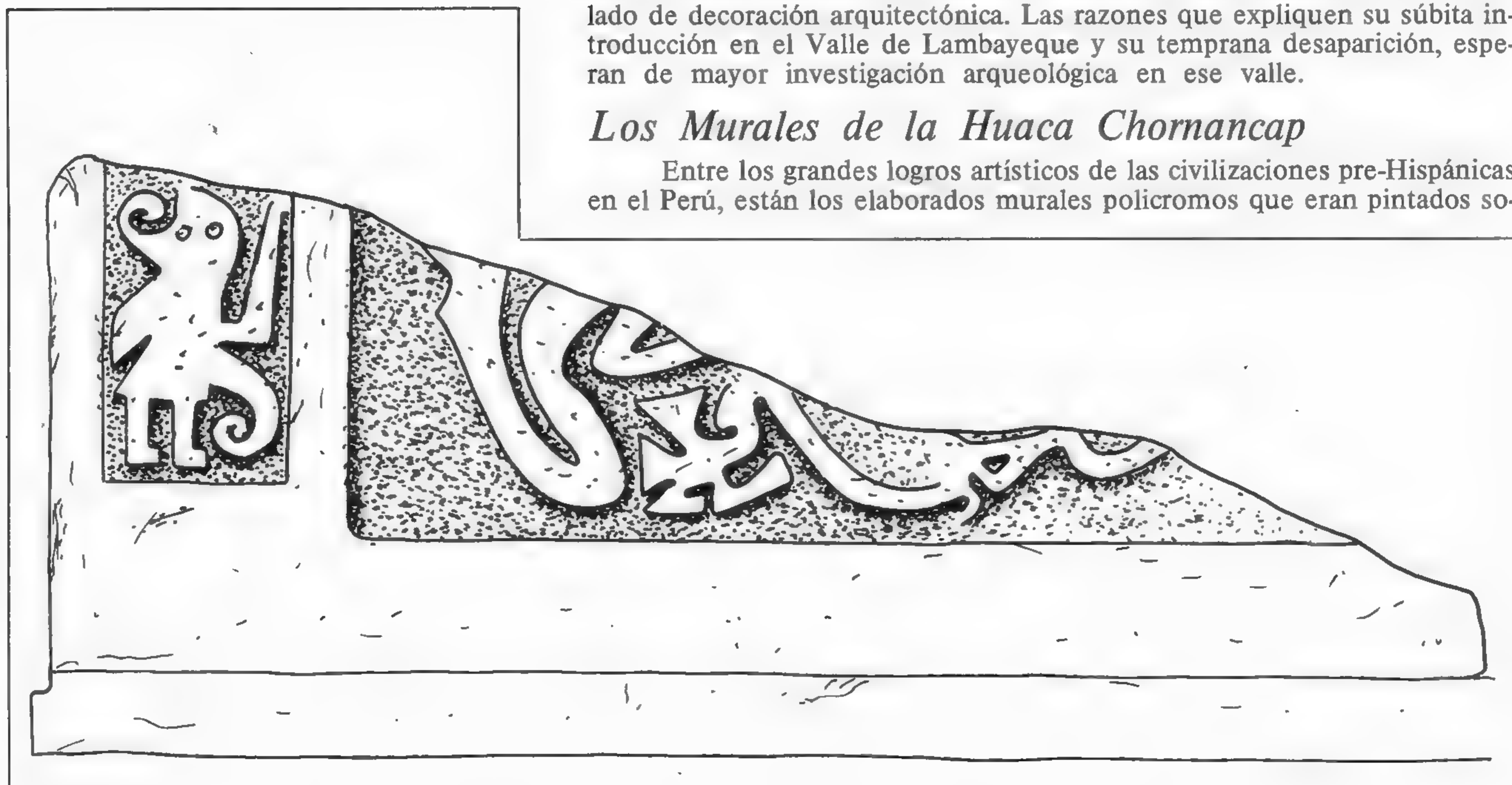


FIG. 11

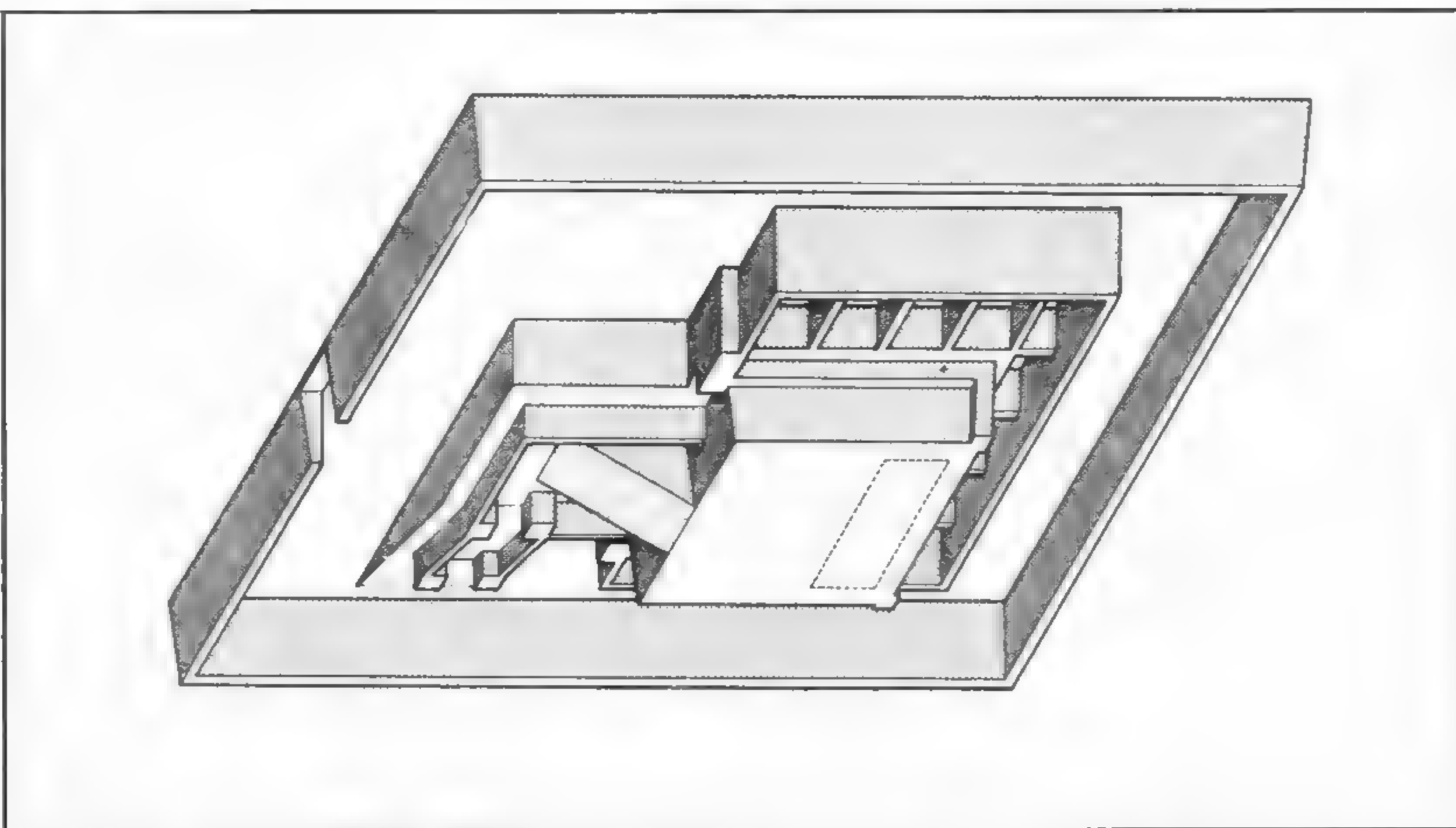
FIG. 12





FIG. 13

FIG. 14



En la elaboración de los murales se usaron seis pigmentos, los que fueron analizados usando difracción de rayos X. Los componentes primarios de color fueron: rojo (hematita y goethita); amarillo (hematita, goethita y alunita); verde oscuro (malquita y paratacamita); verde claro (calcita y plagioclase) y negro (grafito y chalcosiderita). Los análisis sugieren que los pigmentos del rojo y el amarillo pueden haber sido extraídos de la mis-

En la elaboración de los murales se usaron seis pigmentos, los que fueron analizados usando difracción de rayos X. Los componentes primarios de color fueron: rojo (hematita y goethita); amarillo (hematita, goethita y alunita); verde oscuro (malquita y paratacamita); verde claro (calcita y plagioclase) y negro (grafito y chalcosiderita). Los análisis sugieren que los pigmentos del rojo y el amarillo pueden haber sido extraídos de la mis-

En el medio de la pared oeste hay un hendidura vertical que la divide en dos partes de, aproximadamente, el mismo largo; aunque su función no es clara, enfoca la atención en el centro de la pared. Por otro lado, esta hendidura aparece mostrada en algunos ceramios que representan arquitectura norteña.

Los murales fueron pintados en la parte interior de un patio abierto que, actualmente, se encuentra parcialmente destruido por la erosión; medida, aproximadamente, 21 metros en el lado norte-sur y 20 metros en el segmento este-oriental. El acceso al patio debe haber sido por la esquina nor-este.

El mural se descubrió en el área inmediatamente al norte de la pirámide trunca; allí, el viento ha depositado una profunda acumulación de arena, bajo la cual hay una extensa área construida con adobe (fig. 3). Los niveles superiores de la arquitectura están frecuentemente sobre niveles de construcción más temprana y una compleja secuencia de reconstrucciones. La estructura con los murales policromos corresponde a la Fase Intermedia de la ocupación de Chotuna y Chornancap.

Muchos de los más importantes murales reportados en el Perú provienen del área de Lambayeque (ver Bonavia 1974 y 1985). Uno de ellos fue descubierto durante nuestras investigaciones en Chornancap (Donnan 1984; Bonavia 1985: 125-134).

bre las paredes de construcciones de carácter ceremonial. Aunque sólo unos pocos de estos murales han sobrevivido, ellos reflejan una bien desarrollada tradición, con una amplia diversidad de imágenes y composiciones.



FIG. 15

ma fuente mineral, ya que goethita y hematita se encuentran frecuentemente juntos en los depósitos minerales.

Los dos tonos de verde también parecen haber provenído de una misma fuente mineral. Malaquita y paratacamita se encuentran frecuentemente juntos. Malaquita tiende a ser más clara y la división visual de los tonos puede haber producido los dos distintos colores.

Para crear los murales los artistas aplicaron primero una capa de pigmento rojo a ambas, la cara vertical y la horizontal del panel recesado. Después, la superficie horizontal fue pintada de amarillo. Más adelante, se procedió a pintar el mural sobre la porción vertical. No es claro si es que los artistas hicieron un boceto en la pared antes de pintar el mural; no hay evidencia de líneas incisas que podrían indicar este tipo de trabajo preliminar. Sin embargo, es posible que hayan usado carbón y que por ello no hayan quedado trazas del boceto.

Para pintar el mural, primero se aplicó el pigmento amarillo sobre la pared pintada de rojo; seguidamente se aplicó el color blanco, cuidando de no aplicarlo sobre el amarillo. Después, los dos tonos de verde, generalmente sobre áreas que previamente habían recibido pintura amarilla o blanca, aunque en algunos casos se aplicó directamente sobre la base roja. Los dos tonos de verde no se adhirieron bien y son los colores que más se han perdido; esto es particularmente claro con el verde oscuro, que sólo queda en contados lugares. Los dos tonos de verde fueron usados en diferentes áreas en los diseños; así, el verde claro fue usado para los pies de los personajes, mientras el verde oscuro en las partes bajas de las túnicas. Algunas de las borlas triangulares que se muestran en los murales están pintadas con franjas paralelas con los dos tonos de verde (figs. 22 y 23).

El color negro fue aplicado al final. Es notoriamente más espeso que los otros pigmentos y frecuentemente muestra trazas del pincel que se usó. El negro provee detalle y define las áreas de color verde, amarillo y blanco. Todos los murales parecen haber sido pintados de la misma manera, con los mismos pigmentos aplicados siguiendo la misma secuencia. Así mismo, el estilo es consistente en todos ellos, sugiriendo que el trabajo se hizo para formar una unidad. Sin embargo, hay una clara distinción entre los objetos y actividades pintadas en la pared sur y los que están en la pared oeste. La división entre ellos debió estar en la esquina sur-oeste del patio.

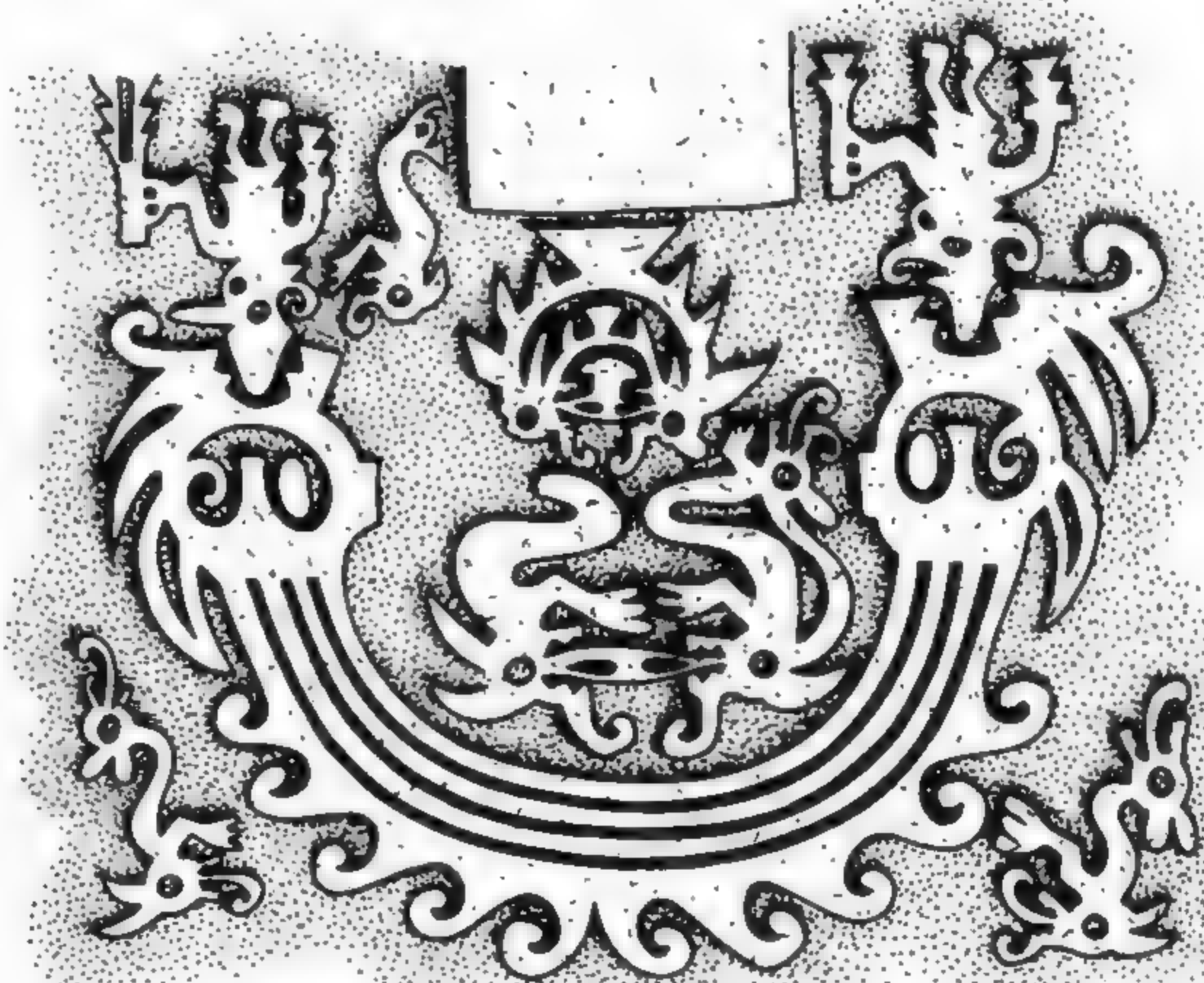


FIG. 16

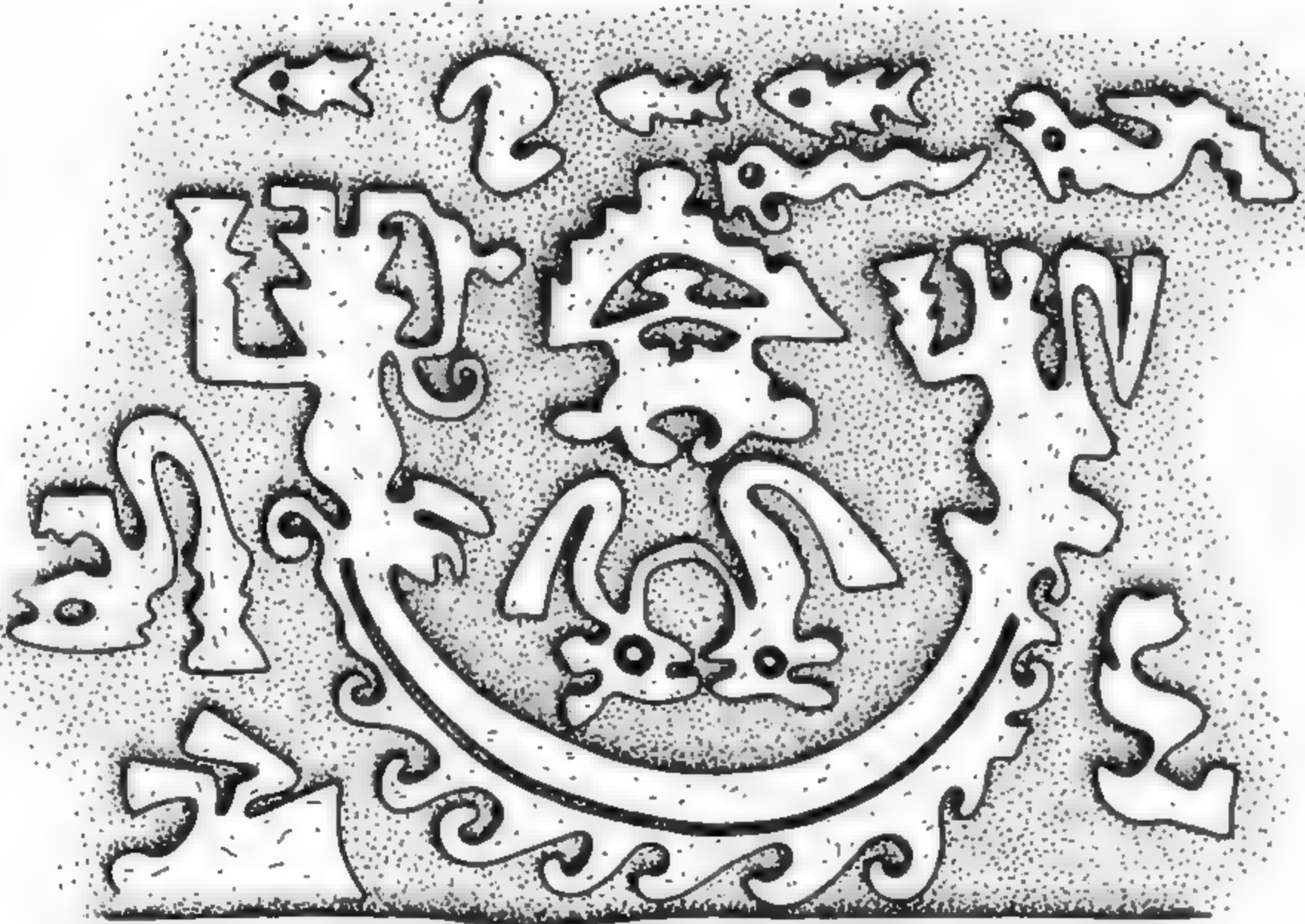
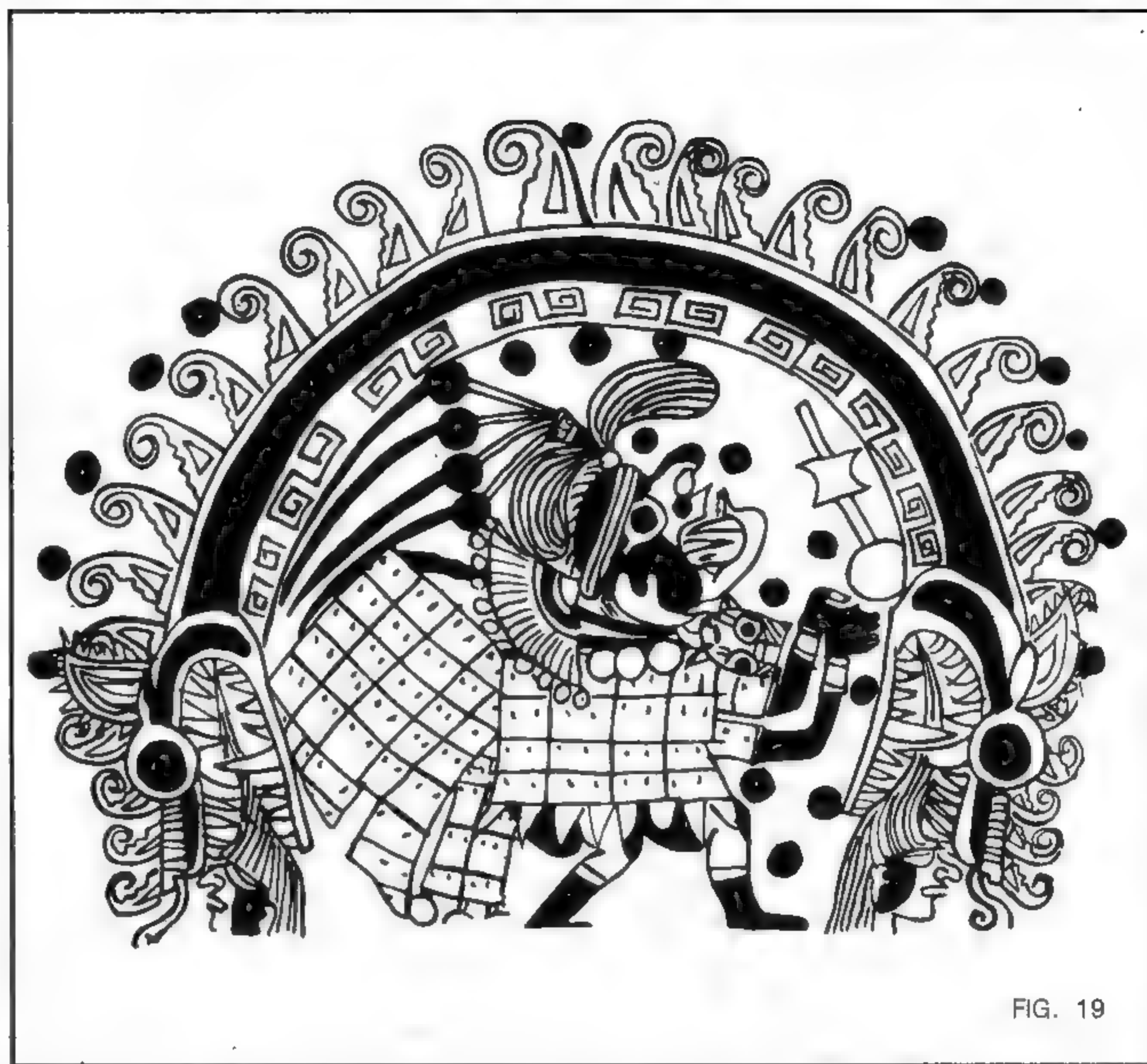


FIG. 17



Los murales de la pared oeste envuelven una serie de figuras asociadas con cabezas trofeo (figs. 24 y 25). Casi todas las figuras están paradas con los pies en dirección a la hendidura central. El mural pintado en la pared sur tiene un conjunto de personajes completamente diferente. Algunas figuras son pájaros antropomorfizados; otras están sosteniendo objetos y hay un panel con diseños geométricos, al extremo donde termina el mural. Aunque la parte del mural que conectaba con la pared oeste ha desaparecido, es claro que las actividades mostradas en la pared sur son diferentes a las mostradas en la oeste.

La excavación de un pozo de cateo en la esquina noroeste del patio reveló que hay también un grupo de diseños incisos en la pared norte; éstos fueron hechos algún tiempo después que la pared fue pintada de blanco. Hay allí dos pájaros, una figura humana y elementos geométricos; todos ellos parecen ser de diferente estilo que los murales.

La preservación de los murales policromos y de los diseños incisos fue resultado de la remodelación del patio. Esta aparentemente se hizo cuando los murales estaban en buen estado de conservación. Envolver la construcción de una nueva pared en el lado oeste del patio, paralela y a dos metros al este de la pared oeste. El espacio entre la nueva pared y la original fue rellenado con desmonte. De esta manera, la pared oeste y las porciones occidentales de las paredes norte y sur fueron selladas y se conservaron de esa manera hasta ser descubiertas por nuestras excavaciones.

Es difícil asignar un fechado cronológico o estilístico a estos murales. No se recuperaron materiales orgánicos que pudiesen ser sometidos a pruebas de radiocarbono, o fragmentos de cerámica que pudiesen ser fechados estilísticamente. Sin embargo, los adobes usados en la construcción de la pared en la que están los murales sugiere que éstos pertenecen a la Fase Intermedia de la ocupación de Chotuna y Chornancap, entre el 1100 y 1300 DC. Además, hay algunas características iconográficas que sugieren que los murales pertenecen al período Chimú Temprano (1100 a 1200 DC). El principal elemento que sugiere esto es una cabeza de animal que cuelga de los hombros de varias de las figuras. Tiene como característica una lengua salida y curvada hacia arriba y las orejas curvadas hacia adelante. En la cerámica Lambayeque hay representaciones similares y en ellas las cabezas están a los lados del cuello de una figura central. Normalmente, estas cabezas de animal tienen ojos casi en forma de almendra, pero en el mural de Chornancap los ojos son redondos.



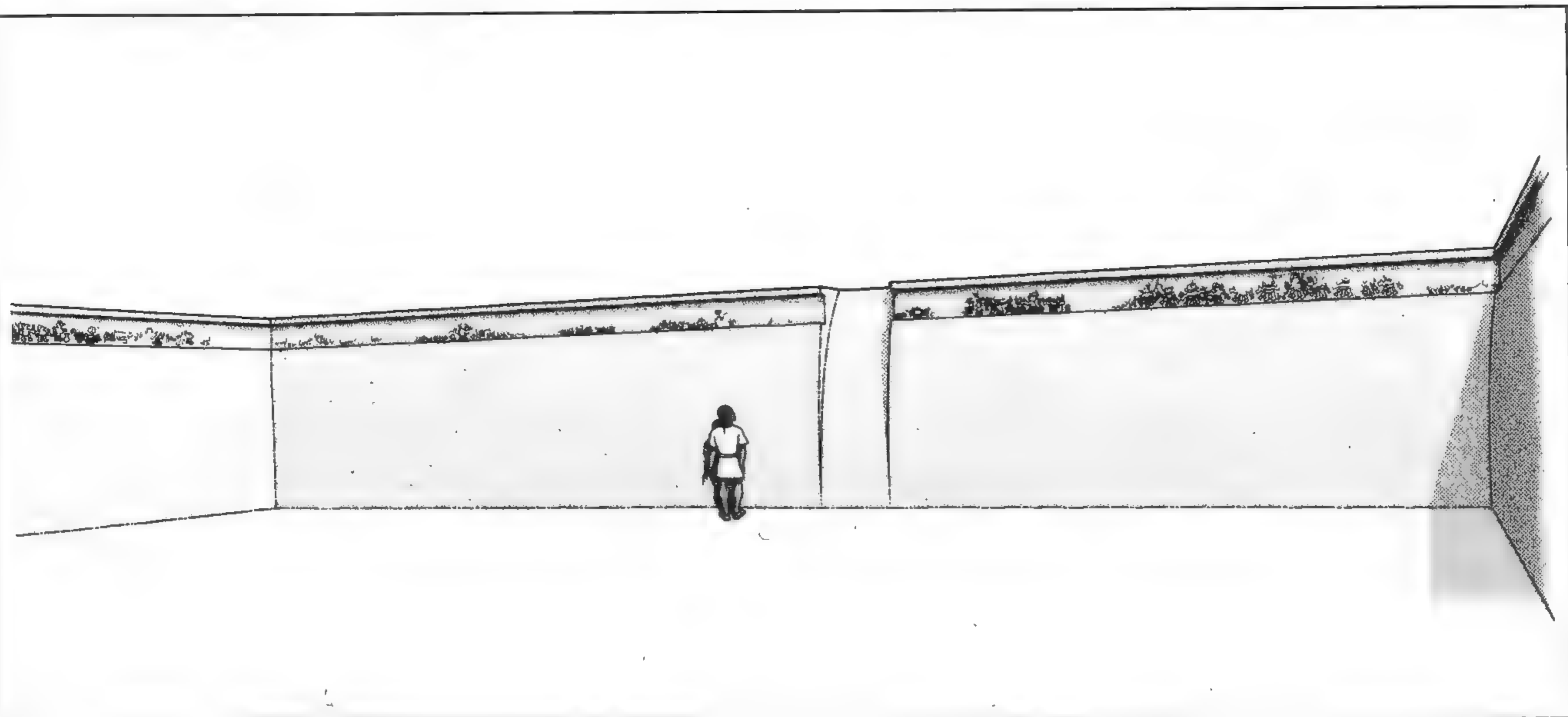


FIG. 21

En Pacatnamú, algunos tejidos que parecen pertenecer al período Chimú Temprano (ca. 1100 DC) tienen una sorprendente similitud con los murales de Chornancap. Ellos muestran personajes usando objetos similares a bufandas, los que terminan en cabezas de animal. Estos personajes tienen, frecuentemente, piernas y brazos de color amarillo y están decorados con color negro. Poseen rayas en los tobillos, dedos de la mano pintados de blanco y dedos del pie perfilados en negro. Las borlas de los tejidos son, asimismo, muy similares a la que se ven en los murales de Chornancap. Además, la forma de las manos, brazos, hombros, piernas y pies son también muy similares a los representados en el mural. Uno de los tejidos de Pacatnamú muestra pájaros y una figura humana en posición frontal que es muy similar a algunas de los murales. Algunos de los tejidos de Pacatnamú muestran figuras con los ojos en forma de almendra, pero cuando los personajes están usando las bufandas, las cabezas y los personajes son representados con ojos circulares. Aunque las razones para esta distinción en Pacatnamú no son claras, es interesante que en Chornancap todas las representaciones en los murales tienen ojos redondos.

Las similitudes entre los murales de Chornancap y algunos de los tejidos de Pacatnamú sugerirían que existió algún tipo de relación entre estos dos sitios. Es posible, inclusive, que los diseños de los murales fueran copiados de tapices como los de Pacatnamú. En este sentido, es interesante notar que el panel vertical con diseño geométrico se parece a los diseños de los paneles frecuentemente usados en los tejidos provenientes de Pacatnamú. Lamentablemente, no se han conservado textiles en Chornancap.

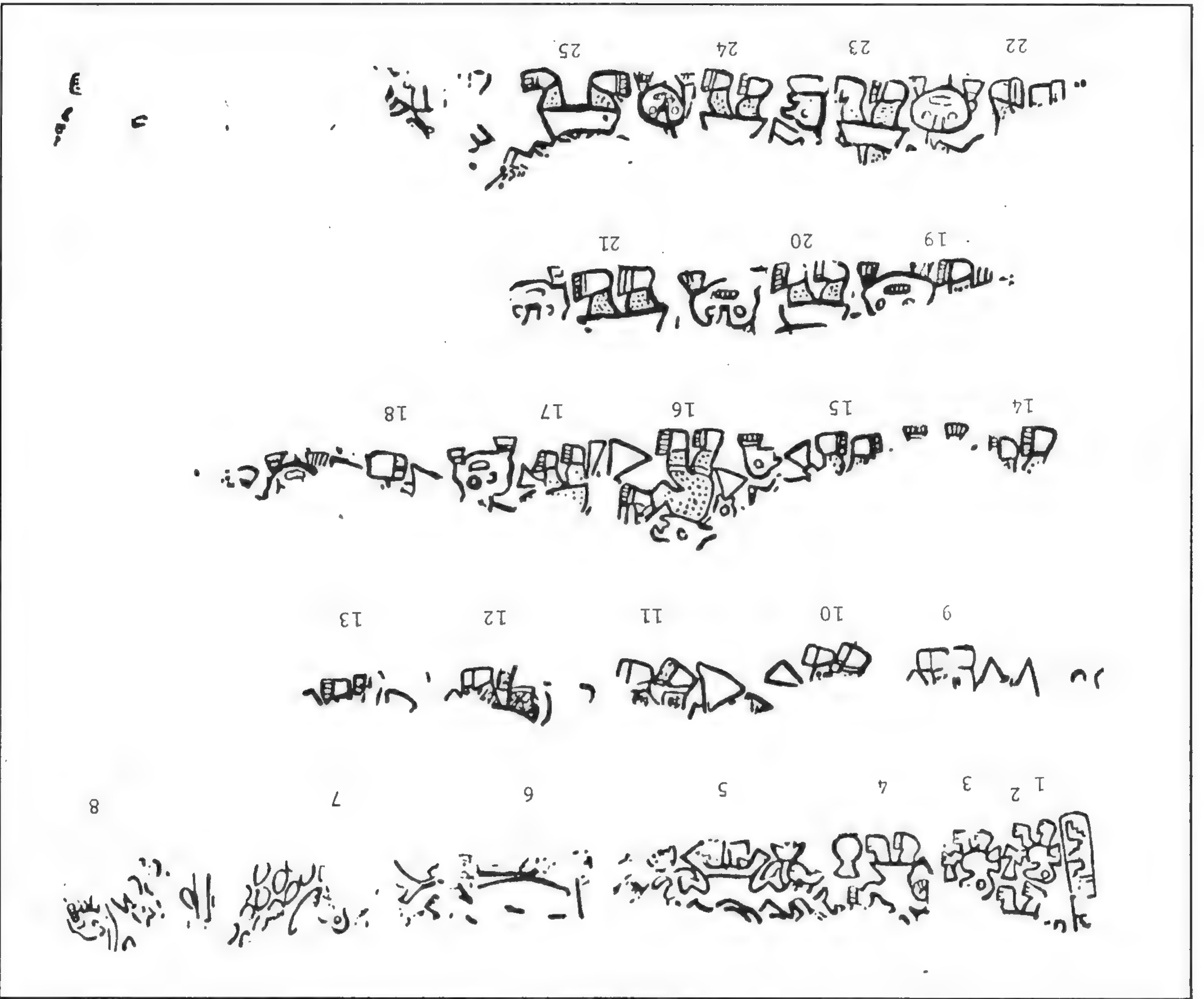
A la luz de las similitudes entre los murales de Chornancap y los tejidos de Pacatnamú, es importante volver a la hendidura ubicada en el centro de la parte recesada de la pared oeste. Esta hendidura fue construida con mucho cuidado y sirvió, claramente, como el centro visual de los murales; sin embargo, en contraste con la policromía de los murales y la brillante pintura blanca de las paredes interiores, la hendidura central no fue pintada y sólo se le aplicó una capa de enlucido de barro. El examen cuidadoso de esta superficie no reveló estrías verticales, que se hubiesen producido si algún objeto hubiese sido movido hacia arriba o hacia abajo, así como tampoco hubo restos de perforaciones u otra evidencia que señalase que algún objeto hubiese estado adherido a la pared. Pero, entonces, ¿Cuál fue la función de esta hendidura?





FIG. 23

FIG. 24



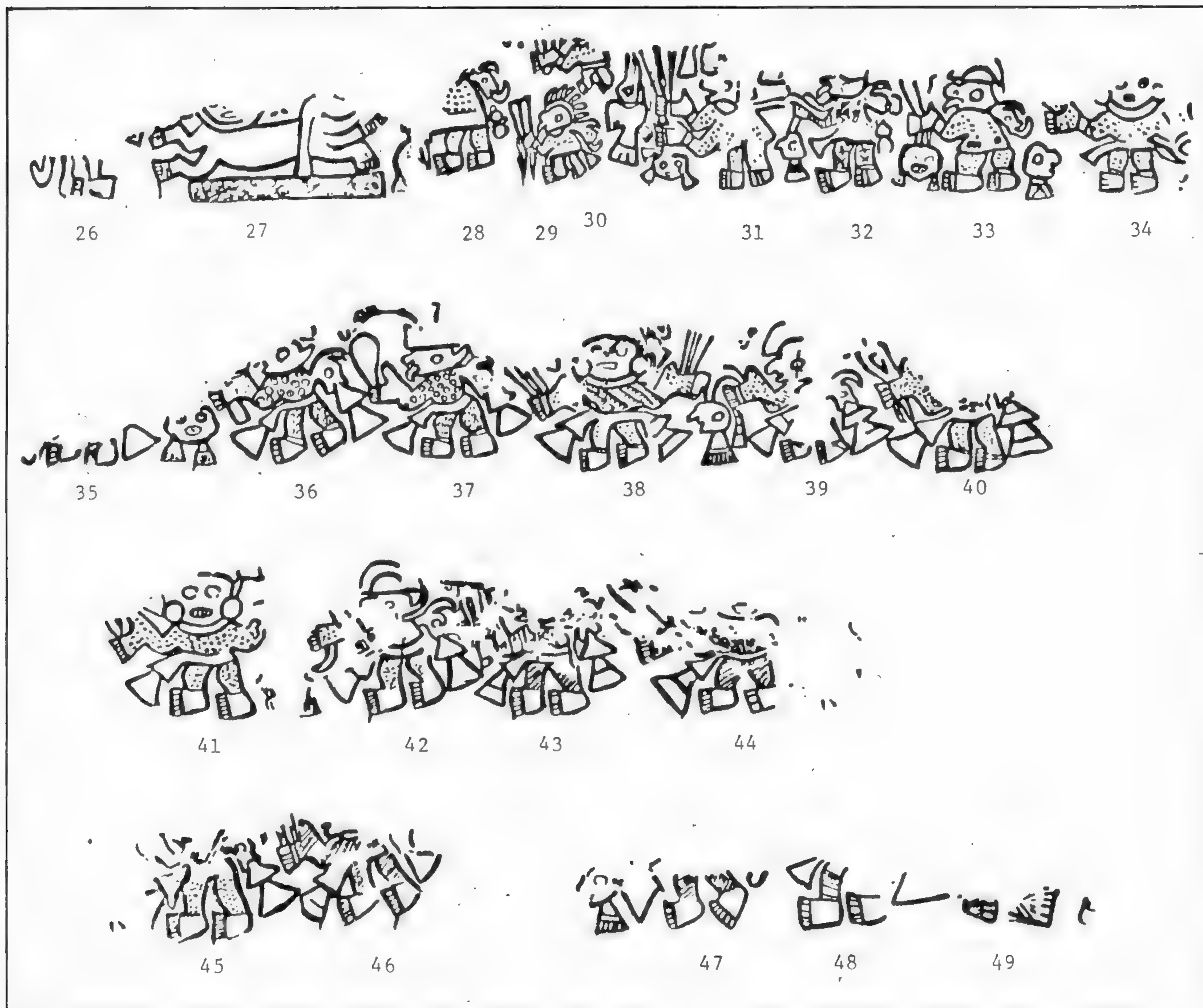
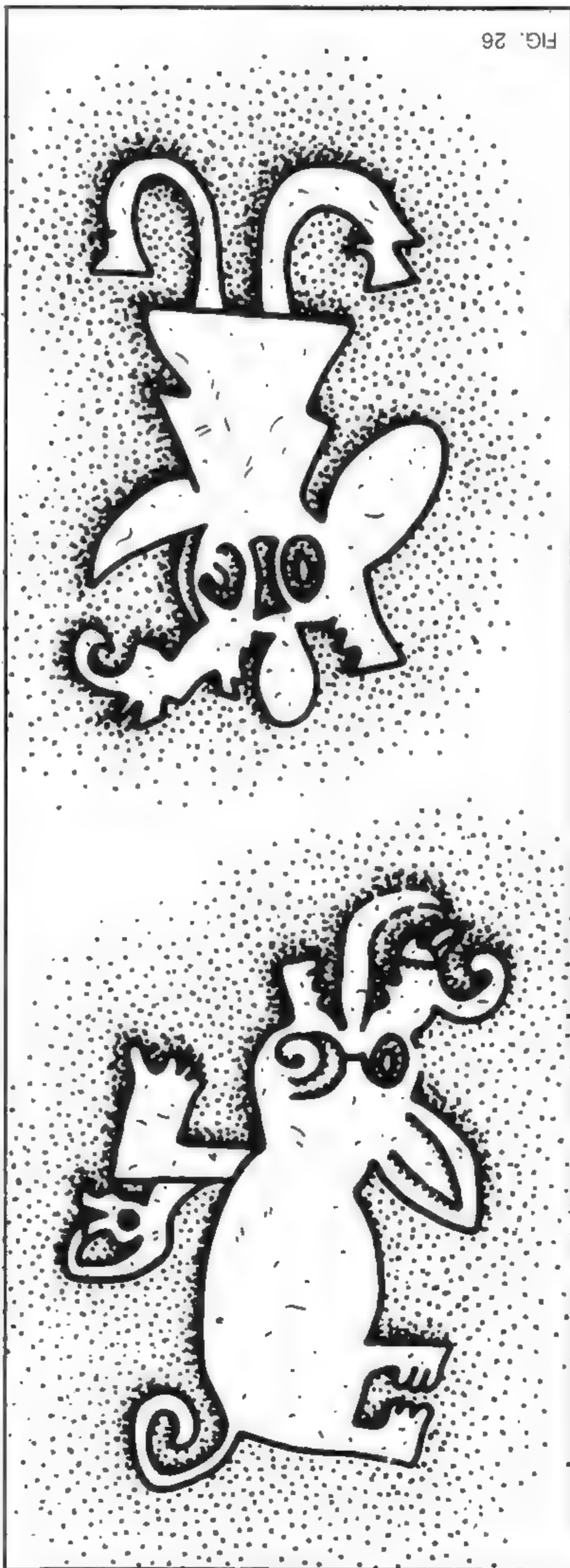
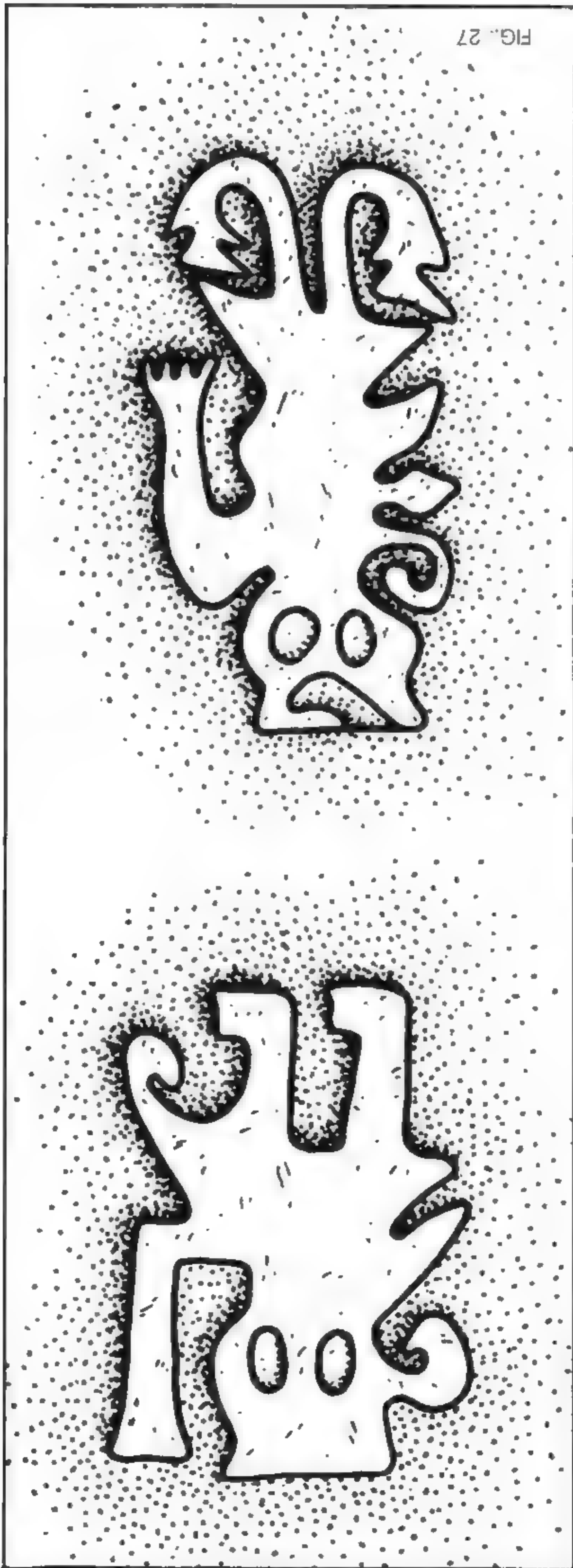


FIG. 25

Christophor To Norman

Es posible que esta característica arquitectónica fuese construida para ser cubierta con un tejido largo, suspendido de la parte alta de la pared, extendiéndose entre los lados curvos de la hendidura y cayendo casi hasta la superficie del piso. En la Costa Norte se conocen tejidos a manera de estandartes verticales o tapices para ser colgados de una pared, pertenecientes a este mismo período. El tejido confeccionado para ser puesto en la hendidura podría haber sido un tapiz similar a los de Pacatnamú. Este habría tenido una representación de un personaje en posición frontal y lujosamente ataviado, o habría presentado una serie de estos personajes formando una hilera vertical. Esta es, por supuesto, una reconstrucción hipotética, pero es consistente con la evidencia arqueológica. Al margen de ello, es claro que los murales de Chornancap fueron un elemento simbólico y decorativo de gran impacto visual para todo aquel que tuviese acceso al patio donde fueron pintados.



BIBLIOGRAFIA

BENNETT, Wendell C.

- 1939 *Archaeology of the North Coast of Peru: An Account of Exploration and Excavation in Virú and Lambayeque Valleys*. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, Vol. 37. American Museum of Natural History, Nueva York.

BONAVIA, Duccio

- 1974 *Ricchata Quelccani. Pinturas Murales Prehispánicas*. Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú. Lima.
1985 *Mural Painting in Ancient Peru*. Indiana University Press. Bloomington.

BRUNING, Enrique E.

- 1922 *Estudios Monográficos del Departamento de Lambayeque*. Fascículo I. Librería e Imprenta de Dionisio Mendoza, Lambayeque, Chiclayo.

CABELLO VALBOA, Miguel

- 1951 (1586) *Miscelánea Antártica. Una historia del Perú Antiguo*. Facultad de Letras, Instituto de Etnología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

CARRION CACHOT, Rebeca

- 1959 *La Religión en el Antiguo Perú (Norte y Centro de la Costa, Periodo Post-Clásico)*. Tipografía Peruana S.A., Lima.

CORDY-COLLINS, Alana

- 1972 *The Tule Boat Theme in Moche Art: A Problem in Ancient Peruvian Iconography*. M.A. Thesis. Institute of Archaeology. University of California. Los Angeles.
mss. *Spondylus and the Ecuadorian Connection*. Dumbarton Oaks, Washington DC.

DAY, Kent

- 1971 *Quarterly Report of Royal Ontario Museum Lambayeque Valley Expedition 1971*. Office of the Chief Archaeologist, Royal Ontario Museum, Toronto.

DONNAN, Christopher B.

- 1972 *Moche-Huari Mural from Northern Peru*. Archaeology 25 (2): 85-95. Nueva York.
1978 *Moche Art of Peru: Pre-Columbian Symbolic Communication*. Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.
1984 *Ancient Mural from Chornancap, Peru*. Archaeology 37 (3): 32-37. Nueva York.

EDWARDS, Clinton.

- 1965 *Aboriginal Watercraft of the Pacific Coast of South America*. Ibero-Americana 47. University of California Press, Berkeley.

HELSLEY, Anne Marie

- 1985 *The Friezes of Huaca El Dragón: An Interpretation*. M. A. Thesis en Antropología. University of Texas, Austin.

HORKHEIMER, Hans

- 1944 *Vistas Arqueológicas del Noroeste del Perú*. Instituto Arqueológico de la Universidad Nacional de Trujillo. Librería e Imprenta Moreno, Trujillo.

IRIARTE BRENNER, Francisco E.

- 1969 *La Huaca El Dragón y su Restauración*. Tesis. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

KOLATA, Alan

- 1982 *Chronology and Settlement Growth at Chan Chan*. En Michael E. Moseley y Kent C. Day, Editores, *Chan Chan: Andean Desert City* pp. 67-85. University of New Mexico Press, Albuquerque.

KOSOK, Paul

- 1959 *Perú*. Vol. 1. Lima.
1965 *Life, Land, and Water in Ancient Peru*. Long Island University Press, Nueva York.

KROEBER, Alfred L.

- 1944 *Peruvian Archaeology in 1942*. Viking Fund Publications in Anthropology, Number 4. The Viking Fund, Nueva York.

KUBLER, George

- 1962 *The Art and Architecture of Ancient America*. Pelican Books, Baltimore.

- McLELLAND, Donna
mss *Iconography of the Moche/Chimu transition*. Dumbarton Oaks, Washington, DC.
- MEANS, Philip Ainsworth
1931 *Ancient Civilizations of the Andes*. C. Scribner's Sons, Nueva York.
- MENZEL, Dorothy
1964 *Style and Time in the Middle Horizon*. Nawpa Pacha 2: 1-106. Instituto de Estudios Andinos, Berkeley.
- 1968 *New Data on the Huari Empire in Middle Horizon Epoch 2A*. Nawpa Pacha 6: 47-114. Instituto de Estudios Andinos, Berkeley.
- 1977 *The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*. R. H. Lowie Museum of Anthropology, University of California, Berkeley.
- MOSELEY, Michael E., Robert A. FELDMAN, Charles R. ORTLOFF y Alfredo NARVAEZ
1983 *Principles of Agrarian Collapse in the Cordillera Negra, Peru. Annals of the Carnegie Museum* 52(13): 299-327. Carnegie Museum of Natural History, Pittsburgh.
- MOSELEY, Michael E. y Eric C. DEEDS
1982 *The Land in Front of Chan: Agrarian Expansion, Reform, and Collapse in the Moche Valley*. En: Michael E. Moseley y Kent C. Day, Editores, *Chan Chan: Andean Desert City* pp. 25-54. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- MOSELEY, Michael E. y Alan L. KOLATA
mss *Myth and History on the North Coast of Peru: Steps to an Archaeological Concordant*. Dumbarton Oaks, Washington DC.
- MURPHY, Robert C.
1926 *Oceanic and Climatic Phenomena Along the West Coast of South America During 1925*. *Geographical Review* 16: 26-54. American Geographical Society, Nueva York.
- NIALS, F.L., E.E. DEEDS, M.E. MOSELEY, S.G. POZORSKI y R.A. FELDMAN
1979 *El Niño: The Catastrophic Flooding of Coastal Peru*. Bulletin of the Field Museum of Natural History 50 (7): 4-14 (Primera parte) y 50 (8): 4-10 (Segunda parte). Chicago.
- ROWE, John Howland
1948 *The Kingdom of Chimor*. Acta Americana 6(1): 26-59.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María.
1975 *Pescadores, Artesanos y Mercaderes Costeños en el Perú Prehispánico*. Revista del Museo Nacional 41: 311-349. Lima.
- RUBINOS Y ANDRADE, Justo Modesto de
1936 (1781). *Un Manuscrito Interesante: Sucesión Cronológica o Serie Histórica de los Curas de Morope y Pacora en la Provincia de Lambayeque del Obispado de Truxillo del Perú*... Ed. por Carlos A. Romero. Revista Histórica 10(3): 291-363. Lima.
- SANDWEISS, Daniel H., H.B. ROLLINS y James B. RICHARDSON III
mss *The Preceramic Occupation of the Uplifted Santa Valley Coast as Evidence for a Major El Niño*.
- SCHAEDEL, Richard P.
1966 *The Huaca El Dragón*. Journal de la Société des Américanistes 55(2): 383-496. Paris.
- SHIMADA, Izumi
1976 *Socioeconomic Organization at Moche y Pampa Grande, Peru: Prelude to a Major Transformation to Come*. PhD dissertation. Departamento de Antropología, University of Arizona.
- SHIMADA, Izumi y ELERA Carlos
1984 *Batán Grande y la Emergente Complejidad Cultural en el Norte del Perú Durante el Horizonte Medio: Datos y Modelos*. Boletín del Museo Nacional de Arqueología y Antropología, Lima.
- TELLO, Julio C.
1956 *Arqueología del Valle de Casma, Culturas Chavin, Santa o Huaylas, Yunga y Sub-Chimu*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- TRIMBORN, Hermann
1979 *El Reino de Lambayeque en el Antiguo Perú*. Collectanea Instituti Anthropos, 19. Haus Volker und Kulturen — Anthropos Institut, St. Augustine.
- ZUIDEMA, T. Tom
mss *Dynastic Structure in Chimor and Tawantinsuyu*. Dumbarton Oaks, Washington DC.

Enigmas e incertidumbres sobre la textilería Lambayeque

James W. Reid

Es relativamente poco lo escrito sobre la textilería de la cultura Lambayeque y escasas las oportunidades de apreciarla. Al visitar los grandes museos del mundo donde se exhiben colecciones de textilería del antiguo Perú nos encontramos con que Lambayeque, como Recuay y Vicús, es una cultura notoria dada la escasez de objetos textiles sobrevivientes.

A pesar de que, como muy justamente ha determinado Arturo Jiménez Borja "durante mucho tiempo el reino de Lambayeque ha tenido una condición marginal en relación con el reino Chimú, que ha merecido mayor consideración de parte de los investigadores", existe una amplia literatura sobre la región ¹. En lo concerniente a la arqueología, es decir al estudio de estructuras, muros pintados, orfebrería y cerámica, y sistemas de organización política y control administrativo, indudablemente hay un impresionante elenco de arqueólogos, antropólogos, historiadores y sociólogos que nos han ofrecido importantes contribuciones.

Entre los cronistas españoles, Antonio de la Calancha, Miguel Cabello de Valboa y el Trujillano Anónimo son los que nos han provisto de una valiosa información ². Durante el siglo actual, los trabajos más significativos son manifiestamente los de Enrique Bruning, Julio C. Tello, Arturo Jiménez Borja, Jorge Zevallos Quiñones, Luis G. Lumbreras, Ducio Bonavía, Junnius B. Bird, Wendell C. Bennet, Christopher B. Donnan, Richard P. Schaedel, Izumi Shimada, Carol J. Mackey, Michael E. Moseley, Martha B. Anders, Garth Bawden, Sheila y Thomas Pozorski, Jonathan Hass, Richard Doggett, Donald A. Prouly, Richard W. Keatinge y James L. Nolan.

La topografía, la agricultura y la irrigación, especialmente el sistema de canales entre los valles lambayecanos, también han inspirado trascendentales estudios. Vale destacar sobre todo el rol imprescindible de Paul

1. Arturo Jiménez Borja, "Introducción al Reino Chimú" en *Chimú*, L.L. Editores, Lima, 1988, p. 43.
2. Miguel Cabello de Valboa, *Miscelánea Antártica* (1586), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 1951; Antonio de la Calancha, *Cronica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*, etc. (1638); y Rubén Vargas, *La Fecha de la Fundación de Trujillo*, Revista Histórica 10: 229-239, Instituto Histórico de Lima, 1936 (El Trujillano Anónimo).

Kosok en su análisis, aéreo y terrestre de los cinco valles que, de norte a sur, constituyen el territorio de Lambayeque. Motupe, La Leche, Lambayeque, Zaña y Jéquetepaque. Kosok inició sus estudios en 1914, llevando a cabo un trabajo metódico, que después recopiló en su libro *Life, Land and Water in Ancient Peru* 3.

Publicado en 1965, este libro es un clásico de incalculable valor por sus datos topográficos y también repleto de observaciones que hacen hincapié en el aspecto humano de la región. Kosok observó que en los tres valles situados más al norte de los ríos Motupe, La Leche y Lambayeque, existen más ruinas de pirámides, muros y vías que en "cualquier otra región de la costa" 4. Nadie mejor calificado para emitir tal juicio: fue Paul Kosok quien, laborando en los años 1940 bajo condiciones no siempre asequibles y con recursos muy limitados señaló por vez primera, e identificó mediante fotografías aéreas, ruinas como Huaca Rajada en Sipán y las pirámides de Chotuna y Chornancap lugares que, décadas después, alcanzarían fama internacional.

Esta zona norteña goza de una reputación manifestamente merecida por la excelente calidad de su algodón indígena, *Gossypium Barbadense*, tema ampliamente estudiado por James C. Vreeland. Su ensayo titulado "*Algodón y Arte Textil en Lambayeque, Ayer y Hoy*", por ejemplo, merece atención especial 5.

Como ya mencionamos es bastante exiguo lo escrito sobre esta textilera. ¿Por qué este silencio casi hermético, esta falta de datos publicados sobre una región tan opulentamente dotada de riqueza del pasado? Una región donde, como ha comentado James Vreeland, "existe una tradición de textilera en lo que incumbe la tecnología, los materiales básicos y los usos domésticos cuyas raíces pueden ser trazadas hasta 3000 años atrás..." 6.

Razones esclarecedoras

En primer lugar, hasta hoy en día hay una carencia notable a posibles descubrimientos de textiles, asociados a un lugar específico y profesionalmente identificado y excavado por arqueólogos, como lo ocurrido en la península de Paracas, por ejemplo, o en las Visperas de Chan Chan. En segundo lugar, las condiciones locales en el norte no se prestan para la conservación y preservación de textiles a causa de, como Wendell Bennet aludió como razón en 1959, "la cantidad de salitre en la arena del desierto" 7. Pero hay otra razón más contundente. Los valles que constituyen el territorio lambayecano fueron constantemente sometidos a la influencia de otros pueblos, ya fuese por "penetración pacífica", es decir aquellos contactos religiosos, sociales o comerciales, o aquellos implicados en términos de conquista militar. Todo esto indefectiblemente afectó el trabajo de tejido-

3. Paul Kosok, *Life, Land and Water in Ancient Peru*, Long Island University Press, New York 1965.
4. Ibid, p. 147.
5. James C. Vreeland "Algodón y Arte Textil en Lambayeque, Ayer y Hoy" en *Presencia Histórica de Lambayeque*, Eric Mendoza Santillán ed, Editores Falconfin, Lima 1985, p. 42-54.
6. James C. Vreeland, "Cotton Spinning and Processing on the Peruvian North Coast", en *The Junius Bird Conference on Andean Textiles*, April 7, 8 1984, The Textile Museum, Washington, DC 1986, p.363-383.
7. Wendell C. Bennett, *Ancient Arts of the Andes*, Museum of Modern Art, New York 1954, p. 44.

Paño. (Detalle). Técnica de tapiz. Personaje frontal con alas y cara con ojos redondeados que evocan tradiciones chavinoides. Sobre la frente diadema y gran penacho de plumas.
40.00 cm. x 17.00 cm.



res e hilanderos de numerosas maneras. Vreeland anota, por ejemplo, que "la intrusión periódica de técnicas serranas en el hilado, etc., es un ejemplo de un fenómeno repetido causado por tales mecanismos como la conquista, la invasión y el comercio" ⁸.

El resultado es que la mayoría de las calificaciones textiles que se pueden hacer hoy día para la zona de Lambayeque tienden a combinarse: Moche-Lambayeque, Huari-Lambayeque y Lambayeque-Chimu. En cuanto a Lambayeque Clásico, o mejor dicho la producción textil regional sin influencias externas, tendríamos que enfrentar un inquietante desafío: ¿existen suficientes datos comprobados a posteriori para permitirnos una aseveración exacta acerca de un posible estilo textil puramente lambayecano? Como examinaremos más adelante, una serie de enigmas e incertidumbres dificultarán esta compleja pero apasionante tarea a través de variados niveles.

Extensión geográfica de la cultura Lambayeque

Los escasos textiles lambayecanos que han sido identificados como tales según su origen geográfico provienen del territorio que se extiende desde el río Motupe al norte —es decir, desde el límite sureño del desierto de Sechura y a unos 25 kilómetros al norte de la ciudad de Chiclayo— hasta el río Jequetepique ubicado aproximadamente a 105 Km. al sur. No se trata pues de una zona muy extensa, si la comparamos con el territorio controlado y subyugado por otras culturas del Perú pre-hispánico. No obstante, Paul Kosok nos ilustra que en tiempos pretéritos "este sistema de cinco valles probablemente representaba casi la tercera parte de la región bajo cultivo, y casi la tercera parte de la población de la costa entera" ⁹.

Tres categorías textiles

Como suele ocurrir comúnmente en numerosas regiones del Perú pre-hispánico, los textiles provenientes de los cinco valles eran probablemente producto de tres categorías generales: aquellos que fueron hechura del pueblo lambayecano propio durante los períodos de autonomía local; aquellos otros, fruto de los tiempos de ocupación por culturas foráneas, y finalmente aquellos que arribaron a la zona mediante "penetración pacífica". De todos estos textiles, lo que uno tiende a apreciar con más frecuencia son los de Chimu-Lambayeque ("Lambayeque-Chimu"), que tienen mucho que ver con el estilo Chimu propio. Esto es manifiestamente lógico, dada la cercanía del estado Chimu, colindante con el de Lambayeque, y aun más si tomamos en cuenta las consecuencias de los sistemas de gobierno similares. Según Jiménez Borja, "ambos reinos poseían en común una clase gobernante de muy refinadas maneras. Aristocracia que manejó los asuntos de estado como negocio de familia... ambos reinos eran una confederación de señorios" ¹⁰.

Gobiernos similares bien podrían implicar en el antiguo Perú una analogía o semejanza de composiciones e iconografía textil. No olvidemos que en los siglos pre-hispánicos el poder se diseminaba desde arriba hacia abajo ya sea en forma de mandatos tácitos o de decretos explícitos. Es probable que las autoridades lambayecanas, como sus colegas en Chan-Chan, usaran la textilería como medio de comunicación mediante el cual era posible la propagación de ideas seculares y religiosas.

8 Vreeland, "Cotton Spinning, etc" op cit., p. 363.

9 Kosok, op cit., p. 147.

10 Jiménez Borja, op cit., p. 13.

Fragmentos en forma de estandarte. Personaje frontal rodeado de cuatro ayudantes portando vasos. En la parte inferior figuras zoomorfas. 35.00 cm. x 50.00 cm.



Cuando la etnohistoria aclara estas ideas y conceptos a través de información recogida y escrita, la tarea de interpretación de las expresiones artísticas de un pueblo se hace más factible. Un ejemplo: el tapiz de Bayeux, que representa los acontecimientos ligados a la Conquista de Inglaterra por los normandos en la batalla de Hastings en 1066 DC. Si no tuviéramos acceso a amplios archivos de información confirmada, resultaría sumamente difícil entender las facetas variadas del tapiz de Bayeux.

En el caso de la cultura Lambayeque, enfrentamos un doble desafío, que incide en lo concerniente a la interpretación textil. Existen dudas acerca de la línea de demarcación que separa el mito de la realidad en la historia de la región, y existe incertidumbre con respecto a la cronología de las fechas que representan los momentos claves y trascendentes en cuanto al origen, evolución y fin de la cultura Lambayeque.

Veamos estas coyunturas trascendentes en la cronología cultural de Lambayeque, con el propósito de entender cómo impactan en un análisis de la textiliteria de la zona. Al hacerlo, veremos de inmediato una de las primeras discrepancias entre realidad histórica y leyenda tradicional. Se trata de la identificación realizada por James L. Nolan e Izumi Shimada de tres épocas de la cultura Lambayeque: Lambayeque A, B y C, que duran desde 700 DC. hasta aproximadamente 1450 DC —es decir siete siglos y medio¹¹. Esta larga duración no concuerda bien con la información dada por Miguel Cabello de Valboa en *Miscelánea Antártica*; éste habla de unos nueve gobernantes, de los cuales el primero era el supuesto fundador de la dinastía Lambayeque: Naymlap. Lo siguieron su hijo Cium, luego Escunamin, Mascuy, Mulumustan, Llamecoll, Lanip cum, Acuña, y finalmente el desdichado Fempellec, de quien referiremos luego. Nueve gobernantes son relativamente pocos cuando se trata de casi ocho siglos, y sobre todo cuando autoridades como John H. Rowe y Paul Kosok asignan apenas 100 a 150 años la duración de aquellos que gobernaron entre Naymlap y Fempellec¹².

Este tipo de situación subraya la necesidad de ser flexible, al considerar la cronología de los acontecimientos históricos acerca de la cultura Lambayeque. Surgen también variedades de juicio de parte de los arqueólogos, antropólogos e historiadores en lo que atañe a la fecha de la gran inundación, mencionada por Valboa, que significó el fin de Fempellec: los cálculos van, desde 1100 DC hasta 1300 DC.¹³ Cabello Valboa indica que siguió un interregno al deceso del último gobernante, Fempellec, y que duró: "muchos días"¹⁴, antes de que ocurriese la conquista Chimu. Esa duración es otra incógnita: ¿cuál es el significado de "muchos días"? No parece probable que haya sido un período muy extenso, porque los vacíos políticos no suelen durar mucho tiempo en un mundo autoritario, como era el caso en el antiguo Perú.

- 11 Kosok, op cit., p. 73-74 cita al Trujillano Anónimo en Rubén Vargas, op cit.
- 12 James L. Nolan, *Pre-Hispanic Irrigation and Polity in the Lambayeque Sphere*, Ph. D. dissertation, Department of Anthropology, Columbia University, University microfilms, Ann Arbor, 1980; e Izumi Shimada, "Horizontal and Vertical Dimensions of pre-historic states in north Peru", en *The Origins and Development of the Andean State*, op cit., p. 132.
- 13 Jorge Zevalllos Quiñones menciona 1100 DC en *Chimu*, p. 136; Thomas Pozorski cita una fecha de 1300 DC en "The Role of Irrigation Agriculture", *The Origins and Development of the Andean State*, Cambridge University Press, 1987, p. 118, al referirse a Kosok, op. cit., p. 73, Cabello de Valboa atribuye el deceso de Fempellec a los hechos que sucedieron a la gran inundación. (op cit., p. 329).
- 14 Cabello de Valboa, op cit., p. 329.



Este interregno es esencial, porque influye en el momento en que llegaron los invasores Chimú, cuya conquista del territorio Lambayeque se revisará más adelante. Kosok considera que, con relación a los reyes Chimu, esta conquista tuvo lugar entre el reinado de Nancunpinco, hijo de Guacri Caur y tercero de la dinastía Chimú, y aquel del último rey Minchan Zaman; 15 También es probable, como señala Zevallos Quiñones, que la conquista Inca de los Chimu ocurriera durante el reinado del mismo Minchan Zaman: "Están contestes todas las crónicas aprovechables en decir que por ese tiempo de gloria Chimú bajaron del sur serrano los ejércitos de Tupac Inca Yupanqui..." 16.

Consideramos ahora la cronología aproximada, que servirá como base en lo que concierne al análisis e interpretación de textiles encontrados en la zona Lambayeque:

FECHA APROXIMADA ACONTECIMIENTO

?	700 DC	Ocupación Moche
700-1000	DC	Lambayeque A.
800	DC	Auge de la cultura Lambayeque, (Lambayeque clásico) epitomizado por Batán Grande.
800 - 1000	DC	Influencia Huari manifestada por "Penetración Pacífica"
1000-1250	DC	Lambayeque B
1100-1300	DC	Gran Inundación
1250-1450	DC	Lambayeque C
?		Muerte del último rey lambayeque, Fempelec, seguido por un interregno de "muchos días".
1400-1470	DC	Conquista Chimú, llevada a cabo mediante dos fases de expansión en diferentes áreas de los cinco valles.
1460-1480		Conquista Inca

Vale examinar brevemente la actividad textil durante estas fases.

Ocupación Moche

¿Cuál es la duración de la ocupación Moche? Ciertas autoridades —Thomas Pozorski, Edward P. Lanning, J. Alden Mason, Gordon R. Willey y Theresa Topic— indican que los Moche controlaron la costa desde Lambayeque y Jequetepeque hasta Nepena durante Moche I-IV 17. Con la aparición de Moche V (ca. 600 — 750 DC) Elizabeth Benson, Christopher Donnan, Izumi Shimada y Theresa Topic señalan la evolución de una nueva capital, Pampa Grande, en el valle de Lambayeque 18. Lo que parece in-

- 15 Kosok, op cit., p. 73-74.
- 16 Zevallos Quiñones, op cit., p. 80.
- 17 Edward P. Lanning, *Peru before the Incas*, Prentice Hall, N. Jersey, 1967; J. Alden Mason, *The Ancient Civilizations of Peru*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1969; Gordon R. Willey, *An Introduction to American Archaeology*; volume 2, South America, Prentice Hall, N. Jersey, 1971.
- 18 Elizabeth Benson, *The Moche of Peru* Praeger, 1972.

Lambayeque. Unku. Lana. Los diseños Lambayeque se confunden con los diseños de origen común: Moche con influencia posterior de la cultura Huari. Ocho personajes frontales de grandes penachos sobre bases con apéndices zoomorfos. 140.00 cm. x 109.00 cm.



dudable, es que la ocupación Moche parece anticipar los orígenes del Estado de Lambayeque.

En este territorio se encuentra vastedad de cerámica, tanto de la cultura Moche como Chimú. Recordando haber visto, en el año 1973, una colección ecléctica de huacos Moche y Chimú, que unos campesinos acababan de descubrir en las afueras de Illimo al excavar una zanja de irrigación. Muchos de estos objetos pueden apreciarse en el connotado Museo Bruening. En lo referente a la textilería, hay una gran escasez. En la interpretación del arte textil, el arte mural, es decir de obras pintadas sobre paredes, puede resultar una clave fructífera; y dado que en el territorio de Lambayeque hay de estos murales, alguno de los cuales demuestran influencia Mochea, es el momento adecuado para hacer una pausa y considerar este arte mural Lambayeque.

Pinturas Murales

El concepto de diseño y composición en el arte mural tiene mucho que ver con la expresión gráfica del artista tejedor, especialmente en la zona de Lambayeque donde hay una notable muestra de pinturas sobre murales. Christopher Donnan, por ejemplo, ha subrayado el nexo entre estas dos formas de expresión gráfica al sugerir que, en Chornancap "es aún posible que el diseño para la composición mural haya sido copiado de un tapiz de este estilo"¹⁹. Ducio Bonavía no está de acuerdo, pero el concepto es interesante²⁰.

Ducio Bonavía es responsable del análisis más detallado de los murales de la zona Lambayeque, tanto en su *Ricchaia Quellicani* publicado en 1974 como en la versión inglesa titulada *Mural Painting in Ancient Peru* publicada en 1985²¹. Numerosos etnógrafos e investigadores, como el célebre Enrique Bruening en 1916, ya habían demostrado interés en las pinturas sobre muros en la región de los cinco valles, dotada de famosos ejemplos como Chornancap, Tucume (Huaca Pintada), Ucupe y Mayanga. Pero como ha escrito John H. Rowe, fue Ducio Bonavía quien "ha descubierto un campo totalmente nuevo del arte del antiguo Perú que nosotros habíamos entendido apenas"²².

El descubrimiento de Bruening en 1916 fue el de la gran-Huaca Pintada, un monumento con pinturas murales situado a un Km. al norte de Tucume, y a un Km. al sur de Illimo. No obstante, se carecía de datos sobre su hallazgo hasta que Richard Schaedel, en 1976, encontrara las fotografías en blanco y negro y el notable dibujo a color que Bruening había mandado confeccionar y que podemos apreciar reproducido en esta página. Bruening había legado esta información al Hamburgische Museum y su valor es incalculable, debido a que reproduce fielmente el colorido que, en la mayoría de los casos se ha hallado muy difuso en los monumentos y en casos extremos totalmente desvanecido²³.

- 19 Christopher B. Donnan, "Ancient Murals from Chornancap", en *Archaeology*, May/June 1984, volume 37, No 3, Archaeological Institute of America, Boston, p. 36
- 20 Bonavía, op cit., p. 132 comenta: "No comparto esta opinión... no hay en ningún lugar el tratamiento rectilíneo y angular de formas plectomorfas, c.... que innecesariamente copio las limitaciones del trama y urdimbre que restringen el campo de acción del tejedor".
- 21 Ducio Bonavía, *Mural Painting in Ancient Peru*, Trad. por Patricia Lyons, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1985.
- 22 Bonavía, op cit., p. VII.
- 23 Enrique Bruening, "Provincia de Lambayeque" contribución arqueológica (sic) *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, tomo XXXII, trim II y III, Septiembre 30 1910, p. 197 - 201. (el apellido se escribe, incorrectamente, Bruuning).



Influencia Huari

Un excelente ejemplo del estilo Moche ocurre en la ruina arqueológica de Pampa Grande, descubierta en 1975 en el valle de Lambayeque por Martha Anders, del Royal Ontario Museum Lambayeque Project. Destacando ciertos temas gráficos del mural asociados al estilo Moche —un guerrero, por ejemplo, equipado de escudo, trébol y matraca— Bonavía ubica la obra a fines de Moche IV o al inicio de Moche V.²⁴

Otro caso interesante es el de Huaca La Mayanga, aproximadamente a 25 Km. de Chiclayo y ubicada en lo que anteriormente era la gran hacienda de Batán Grande. Contiene un mural con una figura típicamente Moche: alada, en el acto de correr y portando en la mano una especie de copa ceremonial. Bonavía lo considera una creación Moche V.

Hay variedad de opiniones profesionales, en lo referente al rol de la cultura Huari en los cinco valles de Lambayeque.

Rafael Larco Hoyle indica en *Perú*, publicado en 1966, que la cultura Huari se mezcló con las culturas de la región de Lambayeque para producir el estilo Huari-Lambayeque.²⁵ Las formas predominantes, dice Larco, son jarros de pico y puente con una base, ánforas con cuello y asas laterales y huacos de asa, estribo y pico. También se observa, prosigue Larco, un círculo con un punto oscuro en el centro.²⁶ Este último símbolo se encuentra frecuentemente en la textilería, aunque el punto oscuro se ubica no sólo dentro de círculos, sino asimismo dentro de formas ovaladas, cuadradas y romboidales.

Lo más factible es que las tradiciones Moche no se extinguieran una vez establecido el imperio Huari, sino que se fusionaran con las ideas de estos últimos. Se considera que durante la expansión norteña del imperio Huari, y aun después de su decadencia, "persistían en el área de Lambayeque no sólo la influencia de esta fusión de ideas", sino también centro de poder.²⁷

El concepto de centros de poder implica la presencia establecida de la cultura Huari, que sugeriría una solución más drástica que aquella de "penetración pacífica". No obstante, hay otras indicaciones de que la fusión Moche-Huari, y Huari-Lambayeque puedan haber ocurrido de modo pacífico. En *Los Orígenes y Desarrollo del Estado Andino*, de la serie "Nuevas Direcciones en Arqueología" publicada por Cambridge University Press, Thomas Pozorski reúne los juicios de un grupo de autoridades —Isumi Shimada, Carol J. Mackey, Garth Bawden, M. Cárdenas— para concluir que casi no hay evidencia arqueológica para comprobar la presencia Huari en la costa Norte...²⁸

Si tal fuera el caso, no podemos anticipar el hallazgo de varios tejidos Huari-Lambayeque. Ni tampoco se puede establecer con claridad la cronología de la fase Moche-Huari transición. Nos referimos brevemente a este caso.

Moche-Huari transición

Si la influencia Moche termina aproximadamente en 700 DC, es muy factible que, poco después, se comenzara a sentir la influencia del pueblo

24 Bonavía, op cit., p. 99

25 Rafael Larco Hoyle, *Perú*, Nagel-Publishers, Geneva, Paris, Munich, 1966, p. 161.

26 Ibid, p. 194, 222.

27 Bonavía, op cit., p. 109.

28 Thomas Pozorski, "The Role of Irrigation Agriculture in Irrigation", en *The Origins and Development of the Andean State*, op cit., p. 117.



Huari de la sierra central. Si aceptamos que Lambayegue A tiene su origen en esta misma fecha, la conclusión sería que varios estilos iconográficos y técnicos se habrían manifestado en la textilería de la región.

La religión ha sido el factor dominante en la iconografía de la textilería del antiguo Perú, y el probable cambio de tratamiento de temas entre Moche y Huari en las pinturas murales tienen una evidente significancia para la textilería. Bonavía opina que ciertos dibujos en la Huaca Pinta de Tucume ilustran "una nueva versión religiosa", el resultado de este sincretismo de los conceptos religiosos de Moche y Huari forman un fenómeno religioso típico de la región de Lambayegue, fenómenos también evidentes en las pinturas murales de La Mayanga²⁹. Sobre este tema Dorothy Menzel sugiere que "por más que los seres míticos de los Moche no eran muy disímiles de los de Huari, existen importantes diferencias en la organización de conceptos religiosos"³⁰.

Desde el punto de vista de la iconografía textil, este sincretismo significa que las divinidades Moche, anteriormente asociadas con escenas complejas, ahora se encuentran aisladas³¹.

La Formación del Estado Lambayegue:

Lambayegue A

Es posible que el origen del Estado de Lambayegue hubiera ocurrido al inicio del Horizonte Medio, vale decir, a finales de Moche V hacia 700 DC, como consecuencia de la decisión de los líderes lambayecanos. Ellos podrían haber aprovechado los trastornos políticos y sociales para separarse del centro de control político emanado del valle de Moche, para luego formar su propio Estado. Según Thomas Pozorski:

"El origen de esta tendencia se ve en Pampa Grande... durante los siglos siguientes el valle de Lambayegue se tornó más y más independiente del valle Moche, hecho comprobado por la evolución de grandes centros como Batán Grande, Apurí y Tucume..."³².

Batán Grande se identifica con el auge de la cultura Lambayegue, la que alcanza su apogeo hacia 800-950 DC. Grandes hazañas en orfebrería, sobre todo los magníficos "Tumis" con ojos alados y del extraordinario penacho plumario ilustrado en estas páginas.

Como apreciamos, este bello penacho contiene por un lado seis personajes contruidos en forma de voluta, o "llave griega" y con caras de perfil. Un elaborado atuendo ostenta lo que parece ser una corona de triángulo. Los formando el símbolo "Ckenko", o cumbre de sierra. Pero lo que suscita mayor interés es el ojo alado llevado por cada figura. A pesar de que se identifica a este ojo alado, o en forma de pera, "coma" o lágrima diagonal, como signo característico de Lambayegue clásico, la realidad es que se trata de una creación netamente Moche. La gran sacerdotisa del Mural E de Pañamarca, por ejemplo, posee este ojo alado; desafortunadamente este mural descubierta en 1958, quedó destrozado apenas doce años más

29 Bonavía, op cit., p. 109.

30 Dorothy B. Menzel, *The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*, Berkeley, R.H. Lowie Museum of Anthropology, University of California, Berkeley 1977, p. 61.

31 Bonavía, op cit., p. 109.

32 Thomas Pozorski, op cit., p. 117 e Izumi Shimada, "Temples of Time: the Ancient Burial and Religious Center of Batán Grande, Peru" en *Archaeology*, vol 34 No. 5, 1981, p. 37-45.



Lambayeque. Unku. Lana. Sobre un fondo rojo, el diseño de cuatro zorros rampantes con penacho de plumas, que sugieren culto religioso. 102.00 cm. x 82.00 cm.

Pero un dato de contundente importancia puede haber influido en la producción textil del pueblo Lambayeque bajo la ocupación Chimú: áreas

Antonio de la Calancha, Miguel Cabello de Valboa y el Trujillano Anónimo concuerdan en narrar que los Chimú lanzaron dos fases de expansión desde el centro de Chan Chan. Muestras de radiocarbón, como nos informan Keatinge y Conrad, indican que la primera fase de expansión al norte aconteció aproximadamente en 1200 DC³⁵, la segunda fase no ocurrió hasta dos siglos más tarde es decir en 1400 DC, según Izumi Shimada³⁶. Durante la primera fase, los Chimú conquistaron muy probablemente el área entre el río Zaña en el Norte, y el valle de Santa en el Sur. En la segunda fase, los Chimú incorporaron a su imperio el territorio comprendido desde el río Zaña hasta Tumbes por el norte, y aquel entre el valle Santa y el Chillon por el sur³⁷.

Ocupación en dos Fases

Si es sabido que una cierta región fue ocupada por un invasor durante el lapso específico, y si no ignoramos que este invasor impuso sus criterios políticos y religiosos sobre el pueblo vencido, un textil hallado en esa región puede corroborar ciertos datos ya conocidos. En el caso de los Chimú, su conquista del territorio Lambayeque tuvo lugar mediante dos fases, en áreas y fechas bastante distintas. Por esta razón, al indagar dónde fue excavado precisamente un textil Chimú-Lambayeque, se puede asignar una fecha cronológica a la pieza.

Como la mayoría de los textiles de la cultura Lambayeque se conocen con el nombre de Chimú-Lambayeque, ciertos datos relacionados con la historia de estos acontecimientos asumen una importancia especial para la interpretación de la textilería.

Conquista y ocupación Chimú del territorio Lambayeque

Según Rafael Larco Hoyle, el tema principal de la cultura Lambayeque es una divinidad felina³⁴. Desgraciadamente no ha sido posible ubicar un tejido que ilustre semejante tema.

tarde³³. Pañamarca es del Período Intermedio Temprano, y claramente precede a la iconografía de Lambayeque Clásico. El penacho plumario, por el revés, comprende seis pirámides escalonadas boca abajo, ligadas a un rectángulo alargado de formato horizontal. Este tipo de diseño aparece no sólo en composiciones Moche —en el mismo mural E de Pañamarca, un felino antropomorfizado lleva una vestimenta que exhibe un diseño similar— sino también en la iconografía de la costa sur.

- 33 Bonavia, op cit., p. 62.
- 34 Rafael Larco Hoyle, op cit., p. 186
- 35 Richard W. Keatinge and Geoffrey W. Conrad, *Imperialist Expansion in Peruvian History: Chimú Administration of Conquered Territory*, Journal of Field Archaeology, 10: 255-283.
- 36 Izumi Shimada, "Horizontal Archipelago and Coast-Highland Interaction in North Peru: Archaeological Models", en *El Hombre y su Ambiente en los Andes Centrales* ed. Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda, p. 137-210, Senri Ethnological Studies 10, National Museum of Ethnology, Osaka.
- 37 Carol J. Mackey, "Chimu Administration in the Provinces" en *The Origins and Development of the Andean State*, op cit., p. 122.



grandes consideradas como elementos integrantes del imperio Chimú, en realidad nunca estuvieron bajo un control administrativo directo Chimú. Carol Mackey insiste en que los Chimú ejercieron "diferentes niveles de control". En particular, comenta, "parece que hay una diferencia entre el área total conquistada y las zonas ocupadas por el pueblo Chimú física-mente, mediante el establecimiento de arquitectura estatal y cerámica"³⁸. Este juicio es corroborado por Katharina Schreiber, quien categoriza a los Chimú como un Estado caracterizado por formas intensivas de con-trol".

Esto significa que la rápida conquista de cada valle involucró el esta-blecimiento inmediato de control, y la construcción de importantes estruc-turas administrativas en cada valle³⁹.

Mackey recurre a este criterio de centros administrativos conocido para identificar el territorio bajo directo control Chimú. Este territorio se extendió, posiblemente, desde el valle de La Leche en el norte hasta el va-lle de Fortaleza en el sur; en cuanto a la zona norteña entre el valle de La Leche y la frontera del Ecuador no hay, según Mackey, evidencia alguna que compruebe la existencia de centros administrativos⁴⁰. Pero sí, declara-ron John H. Rowe, Edward P. Lanning y Dorothy Menzel, existen hallaz-gos de cerámica Chimú en valles donde no había centros administrativos. Tales objetos probablemente llegaron a su destino mediante penetración pacífica.

Se trata, pues, de una región que fue sometida a la influencia Chimú en grados diferentes. Arturo Jiménez Borja alude que la diversidad de len-guas encontradas por los españoles—Sec o Tallán de Tumbes a Piura, Mu-chic de Motupe a Chicama, Quingnan de Virú a Chao, etc.—, sugiere "una falta de homogeneidad y centralización en el país"⁴¹.

Sin embargo, Thomas Pozorski cree que "la evolución del estado Chimú... a nivel de un imperio que controlaba más de 1300 km. de costa se basó fundamentalmente en la *manipulación y control* de la producción artesanal y de la labor humana"⁴².

Si aceptamos el papel sicológico y político del textil como un ele-mento utilizado por líderes de la élite para diseminar y conservar concep-tos y creencias establecidos, habría un impacto de gran envergadura para la textilera. En las zonas bajo control directo de los Chimú habría probable-mente una continuación de la técnica e iconografía Chimú, tal vez median-te la asimilación de algunas ideas lambayecanas; pero en los valles donde el control Chimú era menos estricto, los lambayecanos podrían haber con-tinuado empleando una iconografía tradicional en honor de sus propios dioses.

Naymlap y Tacaynamo

Las leyendas atribuyen a Naymlap el rol de fundador del Estado de Lambayeque, y a Tacaynamo el de fundador del Estado Chimú. Como mu-chos tejidos Chimú-Lambayeque muestran personajes frontales con brazos extendidos lateralmente, tenemos que preguntarnos: ¿Trátase acaso de Naymlap, o de Tacaynamo?

38 Ibid, p. 122.

39 Katharina J. Schreiber, "From State to Empire: the Expansion of Huari Outside the Ayacucho Basin", en *The Origins and Development of the Andean State*, op cit., p. 96.

40 Mackey, op cit., p. 123.

41 Jiménez Borja, *Chimú*, op cit., p. 31.

42 Thomas Pozorski, op cit., p. 120.

Chimú-Lambayeque, detalle de pieza mayor. Técnica de tapiz. Dos escenas de personajes sobre balsa, peces y aves alrededor.



Un magnífico tapiz Chimú-Lambayeque

Ninguna nación que logra vencer y ocupar el territorio de un adversario se inclina hacia el uso seguido de imágenes del líder o héroe máximo del pueblo conquistado. Al contrario, tiene tendencia a suprimirlas, frecuentemente a sustituir sus imágenes. En el caso de la ocupación Chimú del territorio Lambayeque, eso sugeriría que en los valles bajo control directo Chimú, el personaje frontal que destaca en tantas composiciones textiles no sería Naymlap, el héroe lambayecano, sino tal vez Tacaynamo, fundador de la dinastía Chimú. En el mismo sentido, en áreas menos controladas, los lambayecanos podrían seguir retratando a Naymlap.

En el caso de un magnífico tapiz de excepcional importancia, que exhibe 50 personajes frontales, ignoramos su lugar de origen y, por lo tanto, no podemos opinar si se trata de Naymlap o Tacaynamo. El textil, no obstante, merece mención especial dadas sus notables cualidades.

Trátase de un tapiz de lana de 94 centímetros de altura por 167 de anchura, el cual se aprecia en su totalidad en estas páginas, y también en secciones detalladas de interés particular. La composición consiste en cinco líneas horizontales, cada una conteniendo diez personajes frontales repetidos en un formato de imágenes en serie—serial imagery format—Algunas figuras ostentan pequeñas diferencias que las distinguen de sus compañeras: la presencia, por ejemplo, de una especie de corona solar en cinco atuendos.

Estamos ante la presencia de un rito, uno de aquellos grandes actos ceremoniales que los pueblos de la costa norte tanto favorecían. La sociedad Chimú, escribe Jiménez Borja, "después de anexar para sí Lambayeque, desplegó un brillante estilo de vida: la orfebrería, el gusto por hamacas, portaderas de litera, vestidos de plumas, aceites y peinados según la ocasión" 43.

Descripción de Jiménez Borja que evoca brillantemente la vida simbólica que, evidentemente, se llevaba a cabo dentro de la élite lambayecana. Si recordamos también la tradicional "ceremonia o tema de presentación" tan admirablemente descrito en su análisis de Pacatnamú es evidente el tipo de ambiente en el cual los acontecimientos ilustrados en este gran tapiz Chimú-Lambayeque tuvieron lugar 44.

En esta composición, los cincuenta personajes que de acuerdo con lo previamente dicho podrían ser Naymlap o Tacaynamo, dependiendo del lugar de origen de la pieza en los valles de Lambayeque, se encuentran flanqueados por ayudantes de perfil. Este tipo de composición, vale mencionar, hace pensar en cierto sentido en el formato clásico de la portada monumental de Tiahuanaco, donde el personaje céntrico frontal está flanqueado por figuras aladas, de tipo antropozoomorfo.

Los ayudantes en este tapiz monumental levantan lo que parece ser una especie de sombrilla blanca ceremonial sobre la cabeza de los personajes, presumiblemente como protección contra el sol que, en estos valles norteños al sur del desierto de Sechura, puede alcanzar un calor incandescente. El personaje frontal sostiene en la mano un pequeño objeto angosto y corto, que puede ser rectangular o circular, cuyo significado es incierto. No tiene el aspecto característico de bastón o cetro ceremonial, ni tampoco de dardo.

43 Jiménez Borja, op cit., p. 67.

44 Christopher B. Donnan, *The Pacatnamu Papers, Volume I*, Los Angeles, California, Museum of Cultural History, University of California 1986.



El personaje frontal viste de manera elegante y formal y se puede notar, tanto en los brazos como en las piernas, indicaciones que pueden ser tatuajes, pintura corporal o pelaje—manchas de la piel de felino. Tres elementos iconográficos atraen la atención en lo que se refiere a la cultura Lambayeque. En primer lugar, hay 150 jarras o huacos de cerámica en la composición, cada una sobre un pedestal o base, y son del tipo característico encontrado en la orfebrería y cerámica Lambayeque: es decir, con puente y pico doble ojival, hecho que se puede apreciar en el detalle de la pieza reproducida a color en estas páginas. Estas cerámicas en la composición son de color y tamaño diferente.

En segundo lugar, el accesorio que llevan alrededor del cuello los personajes frontales y ciertos ayudantes es un tipo de bufanda que termina en dos cabezas zoomorfas en cada extremo. En cada una, la lengua se dirige hacia afuera en forma curvada—estilizada en ángulos de 45 grados. Hemos aquí precisamente con la característica tan meticulosamente identificada por Christopher Donnan en las pinturas murales de Chornancap. Dice Donnan: "Algunos de los diseños elaboradamente tejidos en los tapices de Pacatnamú poseen una similitud notable a los murales de Chornancap. Ilustran figuras que llevan objetos de tipo bufanda que terminan en cabezas de animales" 45.

Finalmente en lo que concierne a los ayudantes, tanto en el tratamiento de los pies como en el de las cabezas, que sugieren claramente un aspecto de tortuga y, por implicación, un nexo con el agua, ya sea mar o río, hay también similitudes con figuras de Chornancap y Pacatnamú. Un textil encontrado por Ubbelohde Doering en una tumba de pescadores de Pacatnamú e ilustrado en *On The Royal Highways of the Incas* contiene un personaje céntrico también flanqueado por dos asistentes de perfil, con cabezas tipo tortuga 46.

Finalmente vale mencionar que el cinturón de los personajes frontales se forma de una línea horizontal, dentro del cual hay cinco formas geométricas—cuya aspecto varía entre círculo y cuadrado—y cuya periferia en tonos claros rodea un punto céntrico oscuro, en este caso de color rojo. Una forma idéntica, cuya derivación es probablemente Huarí, se encuentra frecuentemente en los valles de Lambayeque en la superficie de la Huaca Pintada por ejemplo, y asimismo en la sección superior del mural de la Huaca de Oro, descubierto por Schaedel en 1948.

Cinco tejedores

Técnicamente este tapiz Chimú-Lambayeque da la impresión de haber sido creado por cinco tejedores, trabajando simultáneamente pero independientemente. El tapiz posee una urdimbre de algodón y trama de lana. De interés especial es el hecho que las fibras sobre el pecho de los personajes frontales son hechas de anillos, anudada de trama densamente empacada (densely packed welt loops) que han quedado sin cortar y que se extienden hacia afuera por unos 1-2 centímetros lejos de la urdimbre. El sentido de drama en la pieza, el hermoso fondo purpúreo de rara gama, la multiplicidad de elementos secundarios en la composición—pájaros, etc.—todo en fin contribuye a la belleza de este soberbio ejemplo de la textilería Chimú-Lambayeque.

45 Donnan, Chornancap, op cit., p. 36.

46 Heinrich Ubbelohde — Doering, *On the Royal Highways of the Incas*, Plata Publishing Co, Chur, Switzerland, 1966 p. 103.



Hay también otras piezas notables, algunas con características similares a aquellas del tapiz que se acaba de mencionar.

No existen suficientes ejemplos de la textilería Lambayeque para formular comentarios o aseveraciones acerca de su uso. Se supone que los textiles han sido empleados, tanto a nivel funcional como ceremonial, tal como en las otras culturas del antiguo Perú.

Al analizar los murales de Chornancap, Donnan avanza la hipótesis que la gran grieta o hendedura que divide las líneas horizontales de pinturas podría haberse "posiblemente creado para acomodar un textil largo, suspendido hacia abajo sobre el exterior terminando cerca del piso. Estandartes planos y decoraciones para muros son conocidos en la costa norte del Perú durante esta época. La pieza tejida para ser ubicada en esta hendedura central puede haber sido un tapiz, con figuras coloridas como aquellas encontradas en ciertos textiles de Pacatnamú. Puede haber representado a una figura central elaboradamente vestida, o a una serie de personajes ubicados uno encima del otro" 47.

CONCLUSION

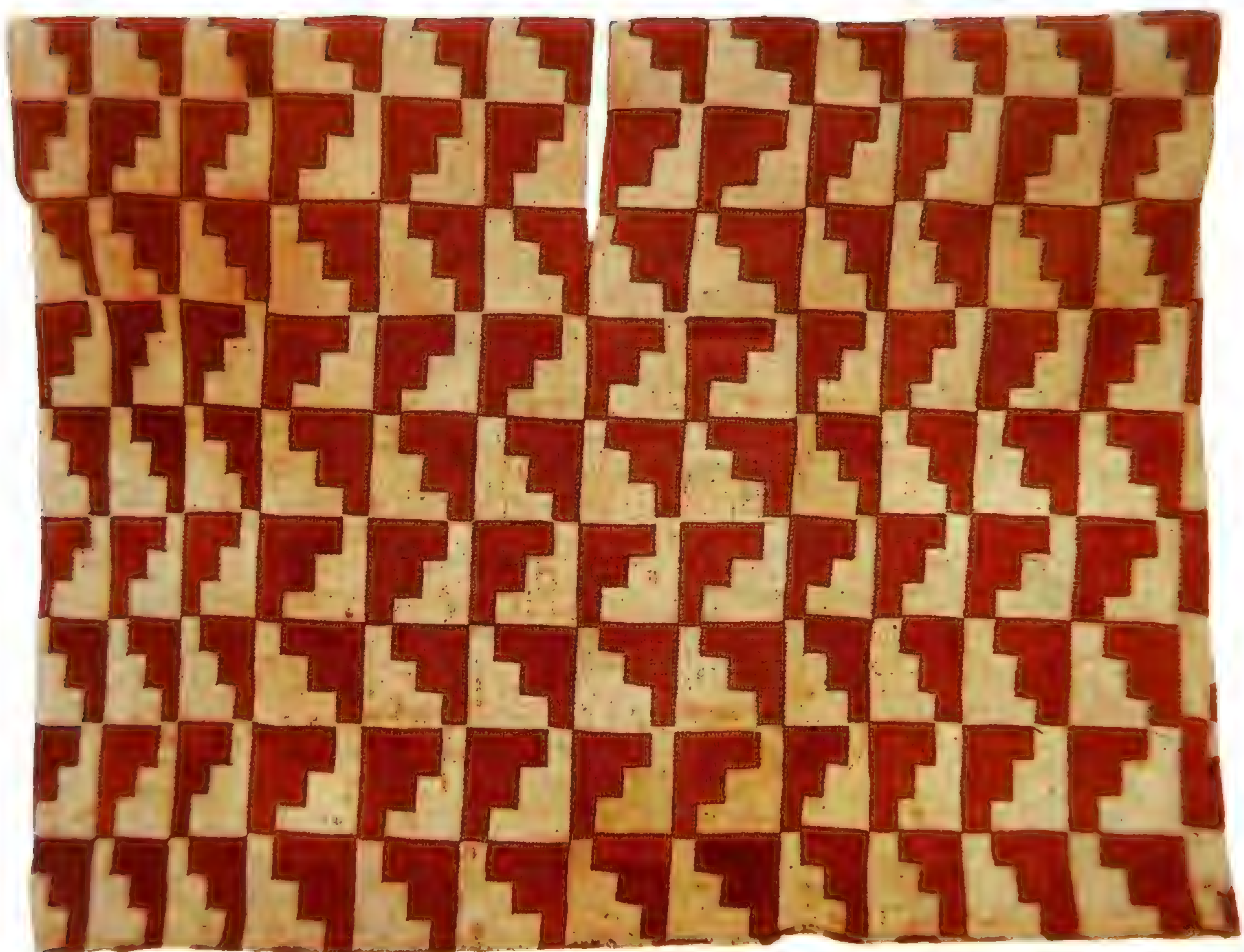
Faltan suficientes textiles, y también datos arqueológicos en lo referente al lugar de origen y cronología, para llegar a clasificar y categorizar la textilería de los valles de Lambayeque. Evidentemente, era de naturaleza muy ecléctica, dada la influencia de otras culturas que por conquista o penetración pacífica lograron establecer su presencia en el área. Una vez disponible una cantidad más extensa de textilería, se podría proceder al análisis más detallado que la obra textil de esta costa norteña amerita.

James W. Ruid

47. Donnan, Chornancap op cit., p. 37.

Pág. 162. Penacho de plumas. Espléndida parte de vestuario ceremonial adornada de plumas negras y amarillas y cinta tejida con cabezas mitificadas. 21.00 cms x 35.00 cms.

Unku. Decoración en damero con diseño escalonado que sugiere formas piramidales o rombos. Pieza muy sofisticada de la textilería Norteña. 120.00 cms. x 180.00 cms.





Oro de Lambayeque

Federico Kauffmann Doig

El oro del Incario no existe más. Fue fundido en Cajamarca, en hornos improvisados, a poco de consumado el primer acto decisivo de la conquista española. Al calor de las *huayras*, ídolos de rostros amenazantes, vajilla suntuosa y ornamentos regios, todo por igual, terminó convertido en lingotes que luego de alcanzar Europa proporcionaron la materia áurea para la acuñación de monedas con los bustos regios de los *Carolus*.

En gran parte, la materia prima de la orfebrería capturada en Cajamarca provenía de la región de Lambayeque, que había sido incorporada al Estado Chimú y cuyos templos y palacios acababan de ser desmantelados por los conquistadores incas provenientes del Cusco.

El oro lambayecano de tiempos preincaicos remotos ha sobrevivido en cambio hasta nuestros días, oculto celosamente en las tumbas de sacerdotes y reyes hasta que manos de profanadores furtivos y de arqueólogos les arrancaron sus joyas e ídolos para encasillarlos en iluminadas vitrinas de museos y coleccionistas.

En el área de Lambayeque se manifiestan diversas expresiones culturales de sociedades agrarias complejas, desde una influencia por Chavín que retrocede cronológicamente al primer milenio anterior a Cristo, hasta aquélla que podría denominarse Lambayeque/Lambayeque, por cuanto exhibe un estilo propio (Lambayeque) que geográficamente se ubica en la citada región (Lambayeque). Transcurre, *grosso modo*, entre los años 700 y 1,200 de nuestra era.

La expresión cultural Lambayeque/Lambayeque —o simplemente Lambayeque— se caracteriza de modo especial por la escala inigualada que alcanzó su orfebrería y a la que precisamente van dedicadas estas notas.

1:0 Orfebrería Lambayeque/Lambayeque:

Testimonios y estilo

El área de Lambayeque no sólo es conocida por el oro de Batán Grande, de donde procede la mayoría de los objetos áureos estilísticamente Lambayeque y que de hecho la convierte en auténtico emporio de la metalurgia peruana prehispánica. También orfebrería de otros períodos y estilos han sido identificados. Tal el caso de los hallazgos hechos casual-

mente en Chongoyape (Lothrop, 1941; Tello 1943), que muestran la presencia del estilo Chavin en la región, y la joyería de las tumbas de Sipán descubiertas en años recientes y que evidencian la presencia cultural mochica (o Moche) en el valle de Lambayeque.

En el período Chimú, de Lambayeque, la orfebrería sobrevivió aunque sin alcanzar los ribetes de tiempos anteriores, y dejando de ser objeto de representaciones de alto grado votivo.

Desarrollada entre los siglos VIII y XIII después de Cristo, la expresión regional de la orfebrería de Lambayeque alcanzó gran auge en lo tecnológico, y se distingue por una producción masiva de objetos. En ellos aparece retratado el personaje central de su mundo mágico-religioso, con su gesto solemne y sus inconfundibles ojos almendrados.

1.1 Batán Grande

Los objetos de la expresión regional de la orfebrería lambayecana o Lambayeque/Lambayeque provienen en su mayoría de Batán Grande y alrededores. Su presencia mayoritaria en las colecciones de oro testimonia la importancia que alcanzó el arte de los metales y de modo especial el oro durante el período Lambayeque/Lambayeque o simplemente Lambayeque.

Batán Grande está situado en el valle de La Leche, en las inmediaciones del brazo de Illimo. Originalmente era conocido como *Sicán* o *Sig-nán* (Brüning 1922/23; Shimada 1985, p. 92). En sus dominios se levanta un vasto conjunto de pirámides distribuidas a ambas márgenes del río de La Leche: Huaca del Oro, Huaca de La Cruz, Huaca de Los Ingenios, Huaca Botijas, Huaca Caracol, Huaca La Merced, Huaca Rodillona, Huaca Son-tillo, Huaca La Ventana y tantas otras más. Estas construcciones fueron levantadas con adobe y piedras, y sus paredes eran enlucidas. Sirvieron de sepulturas y/o en torno a ellas fueron emplazadas tumbas, por millares, subterráneas y de paredes enlucidas.

Fue en diciembre de 1936 y primeros días del primer mes de 1937 que se registró el más grande de los hallazgos de oro arqueológico hasta entonces conocido en el Perú¹. Los objetos provenían de la depredación de una tumba de la huaca *La Ventana*, de Batán Grande, sitio tradicionalmente conocido como importante cantera de orfebrería prehispánica. Julio C. Tello (1937a; 1937b) analizó uno de los objetos áureos poco después de haber sido saqueado, en las vitrinas de la Casa Welsch de Lima; se constituyó a Batán Grande para indagar en el sitio portadores de interés arqueológico, rescatar las preciadas piezas de oro para la Nación y realizar excavaciones.

Los artefactos de oro procedentes de La Ventana son realmente deslumbrantes, por ser fabricados de oro y alcanzar en ciertos casos gran tamaño (0.42 m de alto). Pero especialmente por su factura y delicadeza, y su ornamentación que recoge motivos simbólicos varios y la figura de lo que debió ser un conspicuo personaje de jerarquía divina o semidivina: *Naym-lap* (Cap. 2:0).

La colección de Batán Grande que conservaba el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima hasta 1981², era la más soberbia de la

1. Un tesoro de grandes proporciones fue hallado en el siglo XVI, en Chanchán: el peje chico, que ha motivado una tradición de Ricardo Palma (Lothrop 1964). Lamentablemente, estas joyas de la metalurgia prehispánica fueron robadas en 1981 de la bóveda donde eran celosamente conservadas. Sólo fragmentos, abollados, de la máscara del 'Tumi', pudieron ser recuperados.

Lambayeque. Penacho de oro. Lámina recortada con lentejuelas, decoración mitológica de iconografía clásica
Lambayeque. Pieza de gran tocado ceremonial.
18.60 cm. x 15.80 cm.







orfebrería peruana: suntuosas orejeras, máscaras funerarias, collares y vasos ceremoniales (Kauffman Doig 1964a; 1964b; Valcárcel 1937). Destaca la hoja en forma de hacha, que por lo general se le conoce como el Tumi de Lambayequé o Tumi de Illimo: la joya de oro más preciada de la antigüedad peruana y la que describiremos en capítulo separado (cap. 2:0).

De sitios vecinos situados en Tucume-Illimo, pero especialmente de Cerro Sapamé en la periferia del conjunto arqueológico de Batán Grande, proceden otros muchos objetos áureos pertenecientes al estilo Lambayequé. Estos sitios fueron saqueados desde tiempo inmemorial. Una parte importante de los objetos allí extraídos fueron coleccionados entre 1909 y 1924 por Enrique Brüning, quien los cedió posteriormente al Museo Etnográfico de Hamburgo donde hasta hoy se conservan (Antze 1930). Aparte de diversas orejeras, destacan varios fragmentos de una diadema; uno de ellos, signado por Antze con el número 1, alcanza 0.14,5 m de alto y muestra remeros sobre embarcaciones del tipo 'caballito de totora' (Cap. 2:1.2).

No es aventurado calcular que más del 90% del oro prehispánico en museos y colecciones proviene del área de Lambayequé (Kauffmann Doig 1964b), y de modo especial de Batán Grande de donde deben haber sido extraídos por centenares objetos de oro; es decir, artefactos áureos procedentes del período estilístico regional de Lambayequé.

1.2 El estilo Lambayequé plasmado en oro

Es en los objetos de oro procedentes de la huaca La Ventana (Batán Grande) donde con mayor elocuencia se exterioriza el estilo denominado Lambayequé o *Sicán* 4, intuido por Gustav Antze (1930) y aislado del estilo Chimú y definido por Rafael Larco (1963).

1.2.1 El 'ojo alado' u *ornitomorfo*

El estilo Lambayequé, plasmado en oro y en otros materiales, se refleja de modo particular en el tratamiento que recibe el ojo-del personaje central de la iconografía lambayecana.

Este elemento clave de identificación es graficado de modo distinto al de la figura normal que adopta el ojo humano. Es ciertamente emplazado en una cara, o máscara, de rasgos predominantemente antropomorfos, pero aparece exageradamente retorcido hacia sus extremos, que se elevan en punta.

Es por las consideraciones expuestas que los ojos del personaje Lambayequé o *Naymlap*, vienen siendo calificados de 'ojos almendrados' y 'ojos alados'. Mientras que Rebeca Carrón (1942) siguiendo los derroteros de Tello concluyó que se trataba de ojos de buho, tal vez por la exagerada oblicuidad que presentan, Rafael Larco Hoyle (1963), aunque obviando discusiones, opinaba que eran de felino al considerar felínicas las cara-máscaras lambayecanas. Luis E. Valcárcel (1937), por su parte, no se pronunció sobre el particular.

3. Subsiste la tradición en el sentido que originalmente fueron dos los 'Tumi', y Tello menciona hasta tres (Tello 1937b).

4. Con el nombre Sicán (o Sicán?) se conocía en el siglo XVI el área de Batán Grande (Brüning 1922/23). Izumi Shimada (1985, p. 92) con argumentos convincentes, propone llamar *Sicán* a la cultura de Lambayequé en su forma regional típica. No dudamos que le asistien razones de peso, pero somos opuestos a cambiar términos establecidos tradicionalmente. Lo importante no es la nominación, que siempre resulta simbólica y relativa, sino la definición que se le da.

Batán Grande. De este conjunto arqueológico procede la mayoría de los objetos áureos de estilo Lambayequé.

Págs. 166 y 169

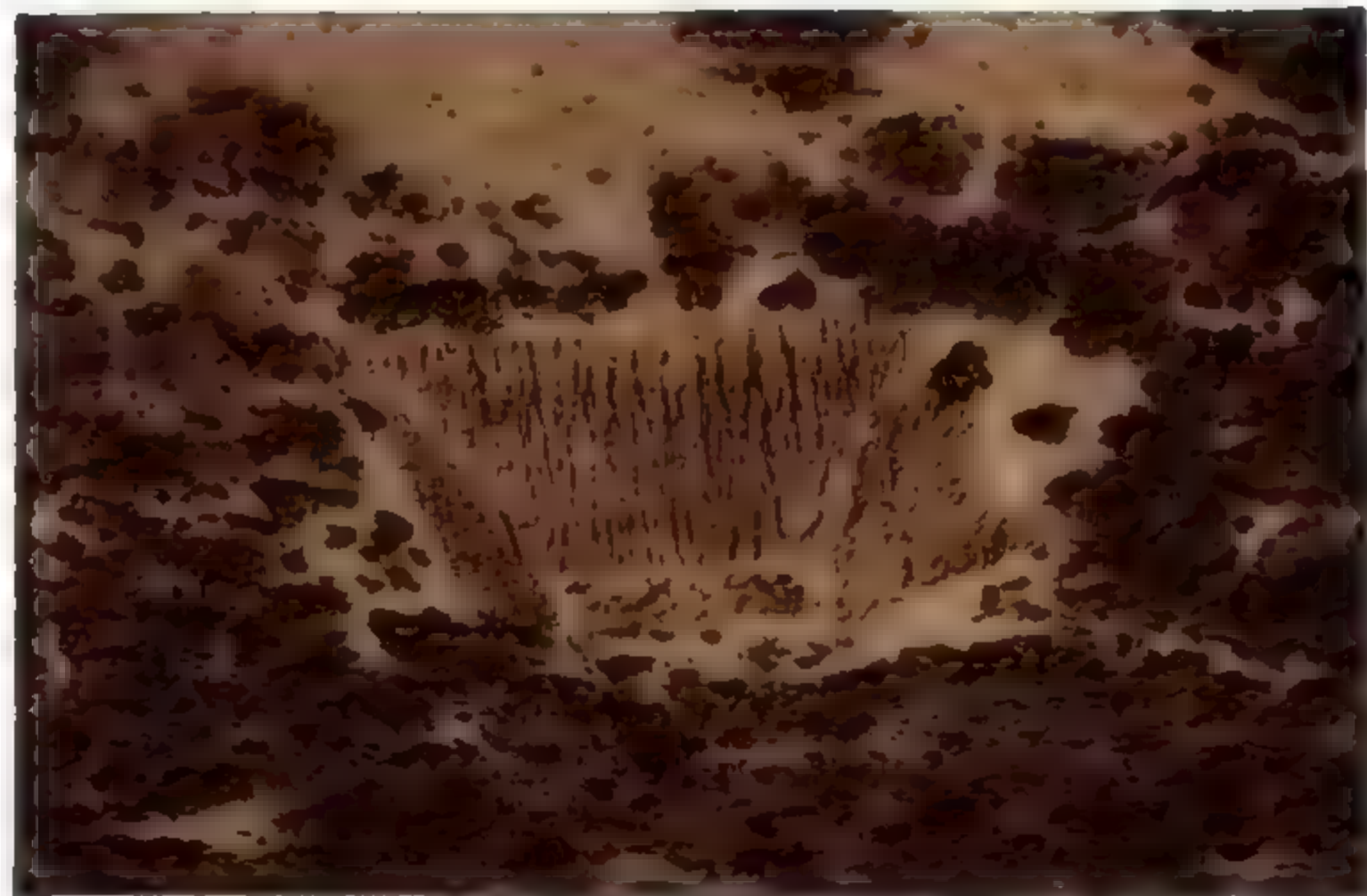
Lambayequé. Vasos de oro. Martillado y repujado. Representan cara de deidad de grandes ojos almendrados, propios de la cultura Lambayequé.

27.00 cm. y 26.20 cm.

Pág. 167

Lambayequé. Vaso de plata. Martillado y repujado. Representa cara de deidad de grandes ojos almendrados, propios de la cultura Lambayequé.

27.00 cm.













La imagen sobresaliente de Naymlap se encuentra retratada en oro en el llamado Tumi de Lambayeque. Este consta de dos partes fundamen- tales: el hacha propiamente dicha y el mango en el que se retrata a Naymlap.

2:1.1 El hacha emblema

Analicemos la figura de Naymlap a la luz de su representación más portentosa, el gran Tumi de Lambayeque, que alcanza 0.42 m de alto y cuyo peso es de 0.992 kg. Las partes más importantes de esta imagen están formadas por el cuerpo, la cabeza-máscara y el gran tocado. Pero ofrezca- mos primero una nota sobre el sector que en el Tumi corresponde al ha- cha propiamente dicha y sobre la que Naymlap aparece parado.

El retrato de Naymlap en el 'Tumi', reproducido también en infini- dad de máscaras sueltas de oro y doradas, ostenta rasgos fundamen- te humanos. No obstante, atributos diversos convierten a este personaje en sobrenatural. Según veremos éstos son de origen ornitomorfo, salvo las orejas.

En los antiguos mitos lambayecanos se hace referencia a un persona- je de igual envergadura, llamado *Naymlap*, con el cual la representación ar- queológica debe guardar identidad (Cap. 2:2). Esta circunstancia, unida al hecho que en ambos casos la figura está inmersa en un contexto ornito- morfo, es lo que lleva a la conclusión que debe existir una paridad entre el personaje mítico y el arqueológico. Esto nos conduce a calificar de retrato de Naymlap al segundo.

No es aventurado indicar al personaje Lambayeque como la figura central del pensamiento mágico-religioso por entonces reinante, por la for- ma majestuosa, que denota poder absoluto, en que aparece representado.

2:1 El personaje Lambayeque o retrato de Naymlap

No puede afirmarse que el mundo de las imágenes presente en el oro Lambayeque sea diversificado. Salvo excepciones de segundo orden, se limita a retratar a un personaje con ojos alados u ornitomorfos.

2:0 Iconografía

Pequeñas perlas en sucesión, soldadas, y otras particularidades pre- sentes también en la metalurgia, contribuyen a caracterizar el estilo Lam- bayeque. Pero estos elementos también se hacen presentes en otras expre- siones de la metalurgia peruana norteña. Por lo mismo, consideramos que es el ojo alado el mejor elemento diagnóstico para definir el estilo Lambayeque.

'Naymlap', con sus ojos ornitomorfos, aparece también figurado en representaciones que se reducen a medio cuerpo, especialmente en cerámi- ca, y sobre todo reducido a sólo una máscara, por lo general trabajada en oro. Además de oro y cerámica, Naymlap es retratado también en murales (Shimada 1985, p. 98; Meneses y Alva 1985), y hasta en tejidos.

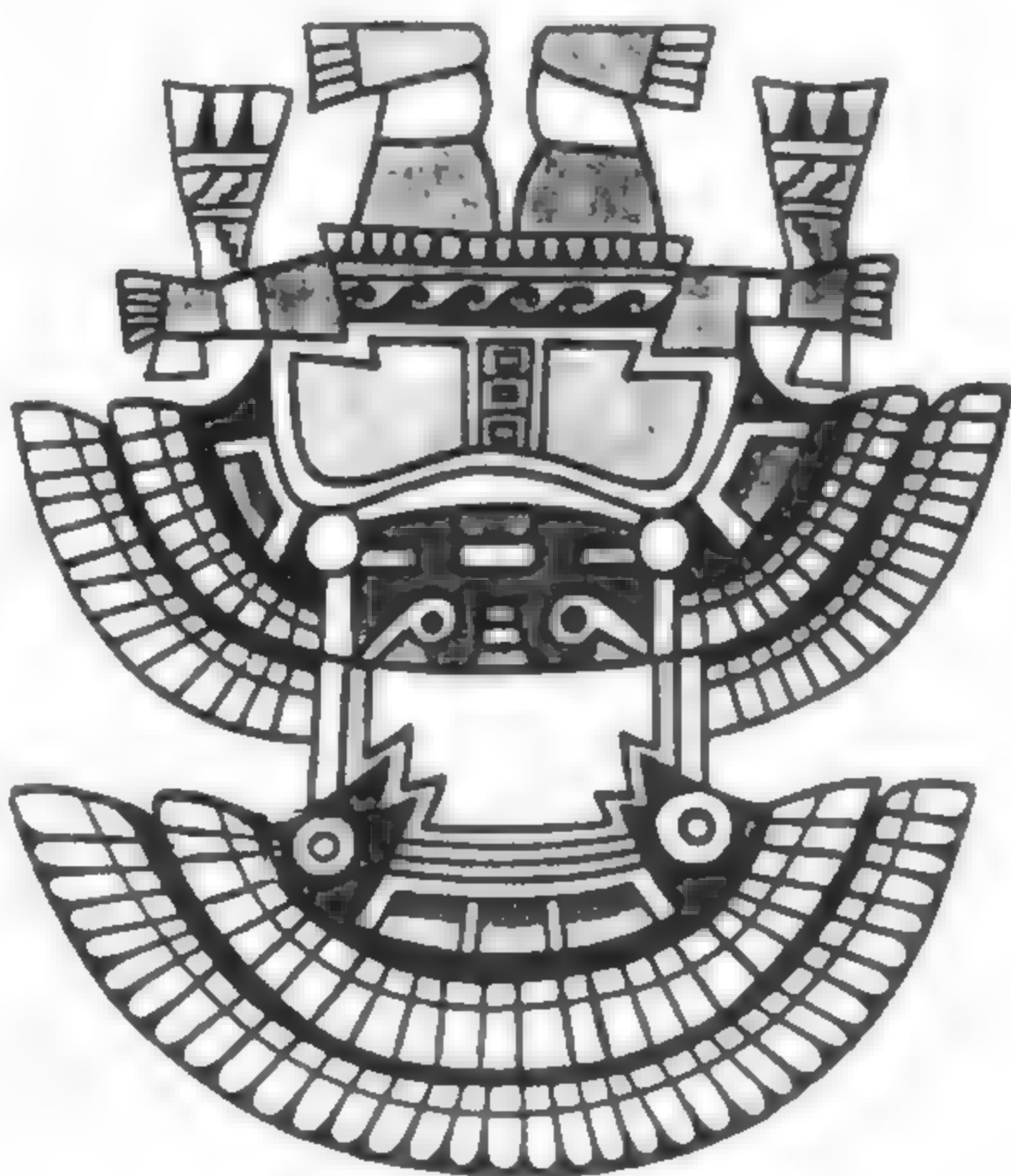
Vistos los ojos en el contexto ornitomorfo en que está envuelto el personaje enmascarado de Lambayeque, y a la luz de una revisión de va- rias representaciones del tipo, consideramos que también el elemento ocu- lar Lambayeque tiene rasgos ornitomorfos: probablemente represente alas o aves estilizadas en perfil, en picada, que se dirigen hacia la nariz, la mis- ma que parece aludir a un pico común (Kaufmann Doig 1964 b). Casos de anatropismo similares fueron ya advertidos en la iconografía Nazca (Kauf- mann Doig 1976, p. 182), expresión cultural andina la una como la otra (Cap. 2:1.2).

Lambayeque. Tumi de oro. Repujado y martillado. Cuchillo ceremonial de hoja corta y gran remate escultórico: figura de ojo alado. Alas en la espalda y tocado semicircular. 43.50 cm.

Pág. 171. Lambayeque. Vaso de oro. Martillado y repujado. Este vaso con cara no invertida es más raro dentro de lo usual en la cultura lambayecana. 19.00 cm.

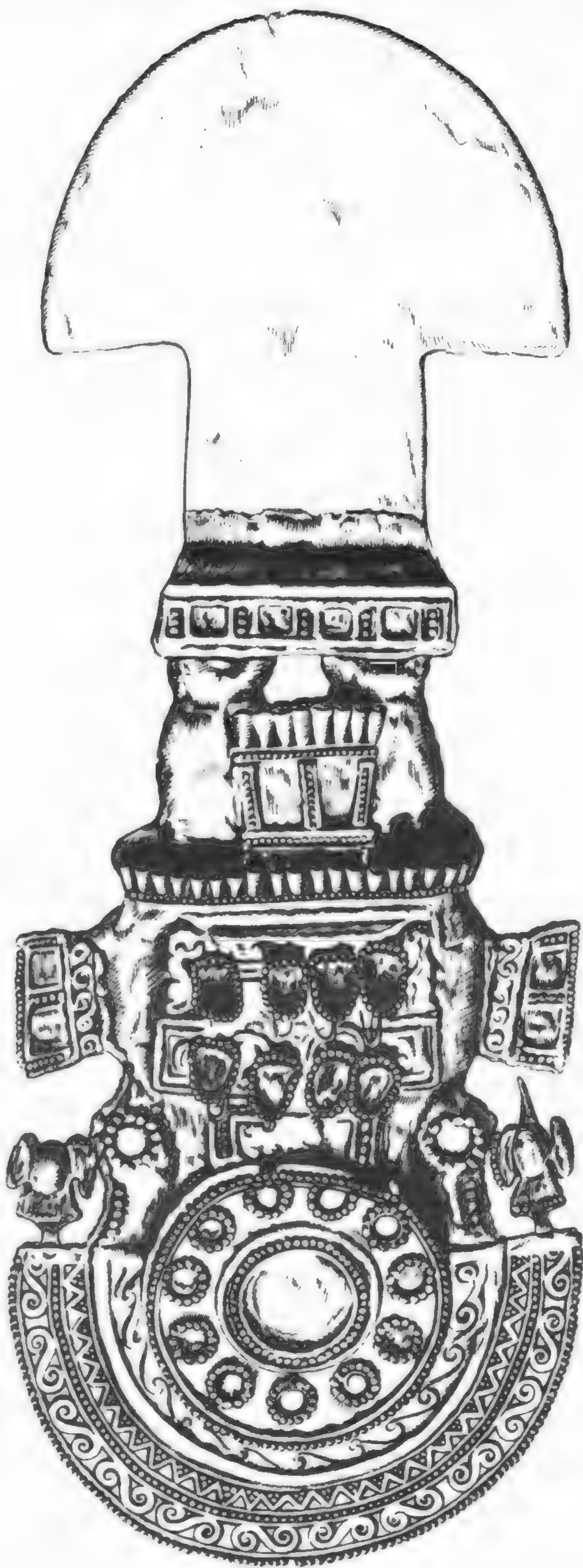
Pág. 170. Lambayeque. Vasos de oro. Martillado y repujado. Este grupo de vasos muestra la variedad de formas, diseño y tamaño en la cultura lambayecana. 14.00 cm., 20.00 cm., 26.20 cm., 20.00 cm., 17.00 cm., 20.00 cm. y 14.00 cm.

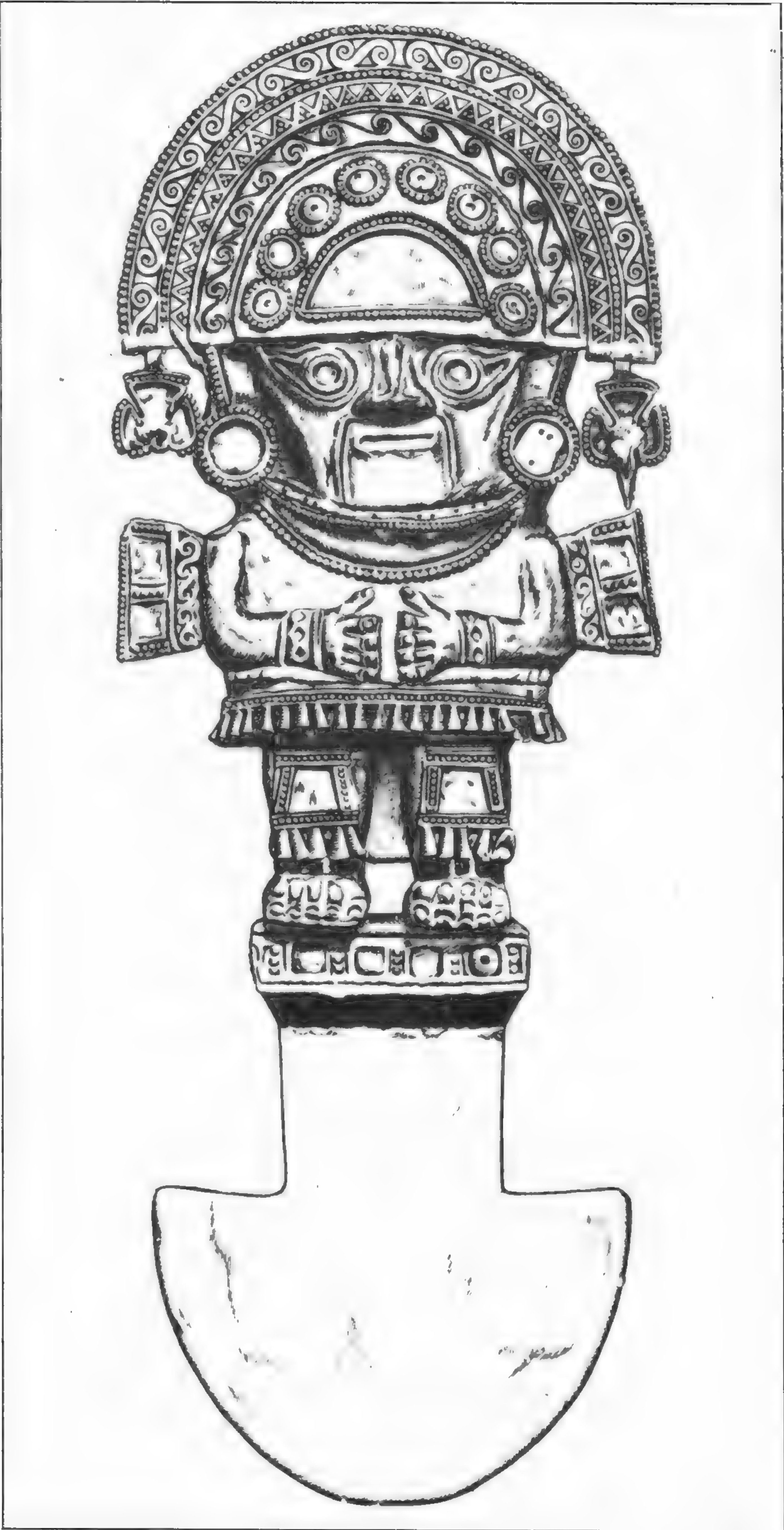
Naymlap retratado en una pintura mural, Ucupe (según Meneses y Alva, 1985).





Magníficos dibujos del anverso y reverso del
 "TUMI DE ILLIMO" con representación del personaje
 mítico "NAYMLAP", con sus atributos clásicos; gran
 tocado semicircular sobre cara en forma de máscara de
 ojos alados y alas sobre los brazos, decorado de
 lentejuelas en forma de campanillas en los
 extremos de la camisa y rodillas.
 39.50 cm.





5. También hay máscaras de otras expresiones culturales por lo general confeccionadas de tablas de madera, usadas en contextos funerarios. Carecen sin embargo, del elemento diagnóstico determinado por los ojos ornitomorfos que caracterizan a las de Lambayeque.

Los ojos, por su forma almendrada, fueron considerados por Rafael Larco Hoyle (1963) de prosapia felina, en su convicción que el personaje todo y especialmente su faz, retratan lo que calificó de 'divinidad felínica' bermellón (cinabrio o sulfuro de mercurio puro).

La cara de Naymlap está constituida por lo que, con propiedad, es una máscara. Esta es, en el Tumi, similar a las máscaras funerarias sueltas del estilo Lambayeque que existen en museos y colecciones, y que se caracterizan por exhibir 'ojos ciegos' y estar parcialmente embadurnadas con

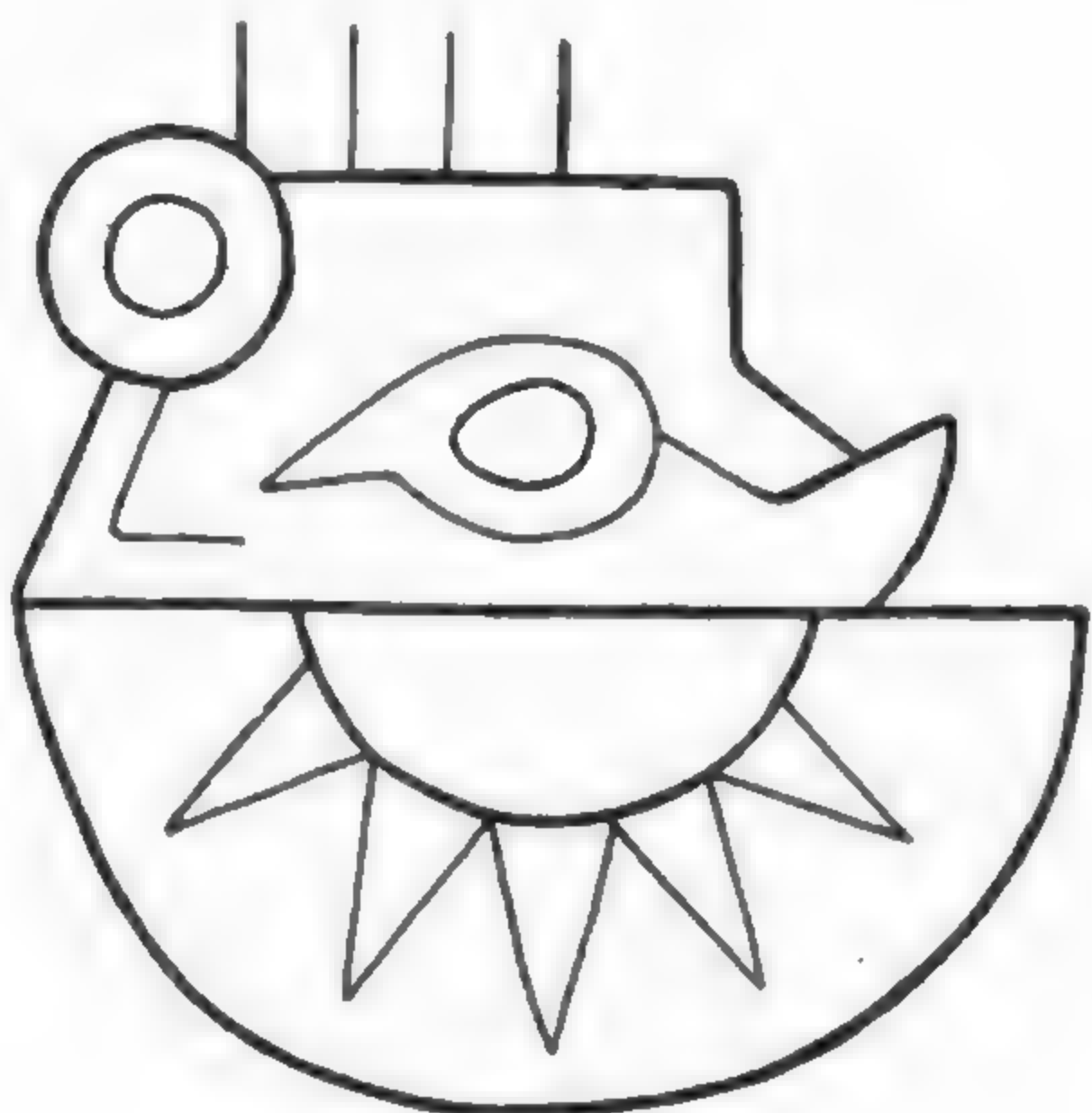
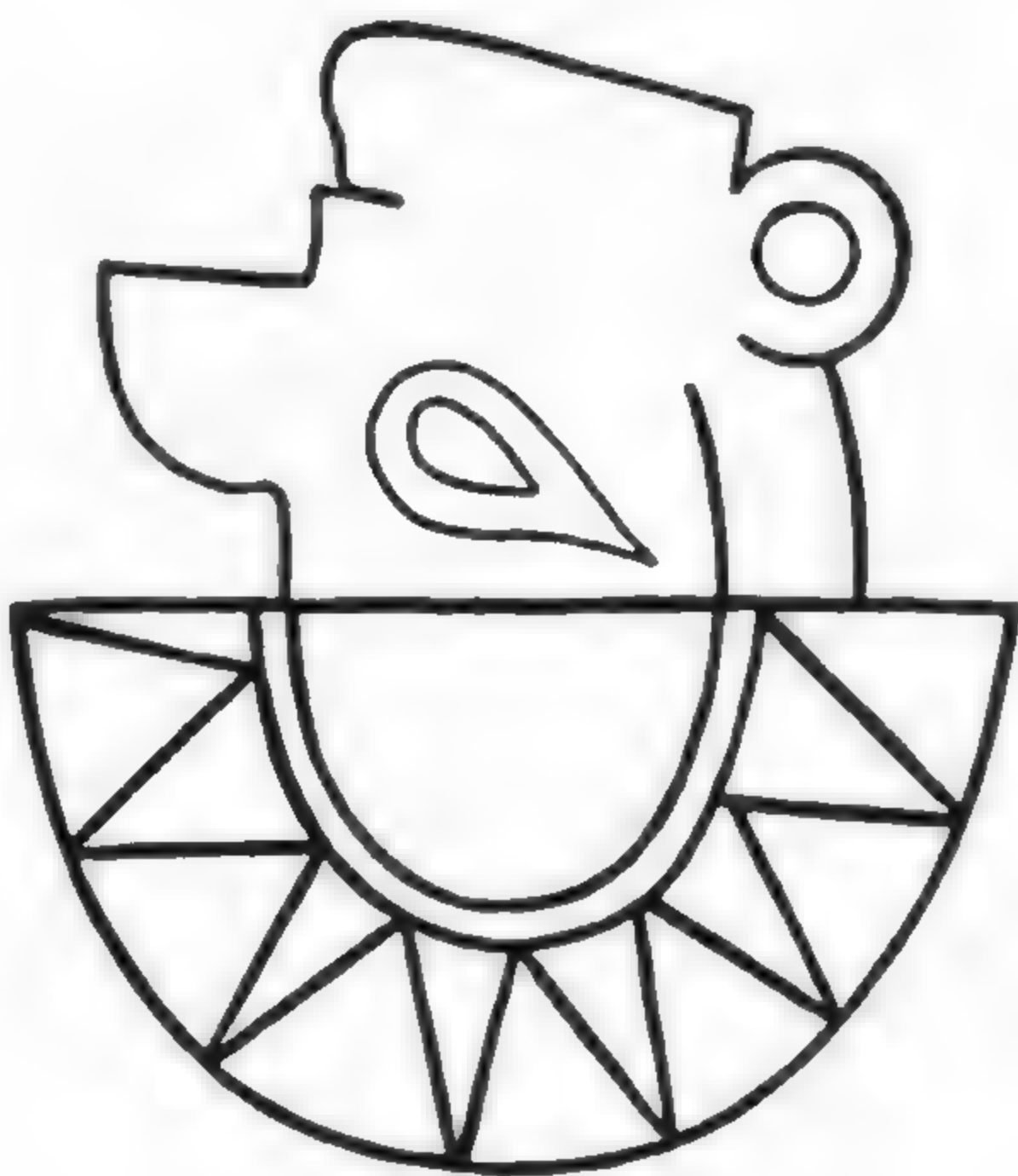
2.1.2 La máscara de Naymlap

El carácter de hacha ceremonial está, en el Tumi de Lambayeque, subrayado también por la transformación que sufre la enorme empuñadura al habérsele convertido en el retrato de Naymlap. Su imagen ocupa dos tercios del Tumi de Lambayeque todo.

En representaciones arqueológicas mochica de contenido votivo se aprecia a personajes empuñando el tumi, pero sin el mango transformado en figura. En el caso del Tumi de Lambayeque, éste no podía ser asido en la mano más que con gran incomodidad, por su gran tamaño. Este aparece así privado de su función primigenia: convertido en un hacha ceremonial cuya hoja por más que formalmente repita la curvatura semiéptica típica de las hachas, carece de filo. De tal manera que la designación de tumi o hacha, es, por su forma, correcta en principio aunque sea prestada del quechua.

La palabra *tumi* o *tome* es quechua y el significado general que se le da es cuchillo; así aparece traducida por Luis E. Valcárcel (1937) y por Rebecca Carrón (1942). Pero más que cuchillo, el instrumento arqueológico en media luna es un hacha; un hacha de mano tanto por su forma como por el modo en que era empleada. Esta es la acepción que le confirió el notable lingüista Ernst W. Middendorf (1890, p. 825).

En representaciones arqueológicas mochica de contenido votivo se

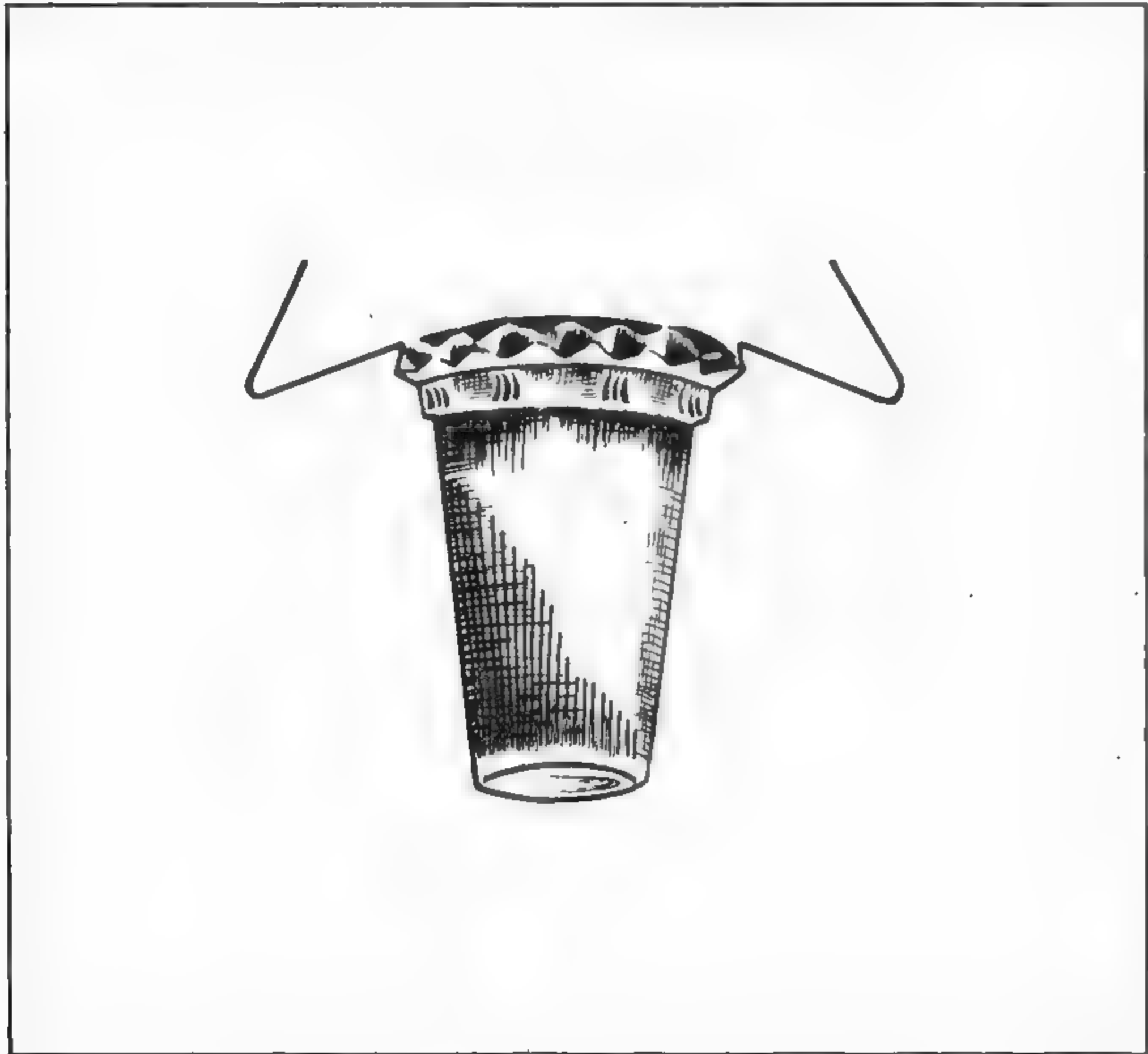


Lambayeque. Tumi. Oro y plata. Repujado martillado y con la técnica conocida como "Sudado", para unir las diferentes partes metálicas. Sobre el cuchillo representación de venado.

Dos representaciones de Naymlap de perfil, que revelan el carácter ornitomorfo de la figura presente en el Tumi (KD).

27.50 cms.





de Lambayeque. Rebeca Carrón (1942), por su parte, consideraba que la faz de este personaje era más bien la de un ave humanizada y, como quiera que los pueblos de la costa norte habrían sido devotos del culto lunar, ésta debía ser nocturna: un buho (Cap. 2:2.1). Su deducción se sustenta, también, en el aspecto de los ojos, que ciertamente recuerdan a primera vista los de un buho.

Diversas razones nos llevaron a concluir que la máscara de Lambayeque no tenía carácter felino, como sostenía Larco (1963), sino ornitomorfo (Kauffmann Doig 1964a; 1964b; 1976). Esta consideración la derivamos a la luz de un análisis de los mitos lambayecanos que se refieren a Naym-lap (Cap. 2:2). Una de las versiones del relato mítico, que no tuvo la suerte de consultar Carrón (1942), ofrece referencias sobre la calidad del ave mítica lambayecana que son suficientes para sospechar que no fue un buho. Sin embargo, este aspecto de la investigación no se presenta muy claro y tampoco ha merecido un análisis detenido de nuestra parte, ya que lo que creemos fundamental es apuntar al carácter ornitomorfo de lo que llamamos el retrato de Naym-lap.

Si se prescinde de los mitos, la máscara no delata contener elementos ornitomorfos. Tan sólo los grandes ojos, almendrados, conducen a sospechar que no hubo intención de figurarlos con rasgos humanos. Apartándonos de las interpretaciones tradicionales que los señalan como los ojos de un buho o como los de un felino, nuestro análisis nos condujo a proponer que los de Naym-lap podrían estar constituidos por dos figuras de ave de forma similar reducidas en buena cuenta a alas (Kauffmann Doig 1983b, p. 3) tal como se aprecia en forma elocuente en diversas representaciones de Naym-lap y de modo especial en los murales de Saña dados a conocer por Meneses y Alva (1985) y en otros ejemplos.

Casos de *anatropismo* como el presente, van figurados también en otras expresiones culturales, andinas, tales como en Nazca. Estas transformaciones repiten en esencia lo mismo, sólo que aquí la transformación del ojo en ave es evidente 6. Estos ejemplos permiten sin duda fundamentar 6. También en *Paracas Necrópolis*, en *Tiahuanaco Huari*, etc. figuran casos de anatropismo ornitomorfo, nada menos que en las imágenes mágico-religiosas más encumbradas (Kauffmann Doig 1976, pp. 182; 1983, p. 328).

La diadema reducida a una corona circular con puntas (KD).
Lambayeque. Tumís de oro. Repujado y martillado. Cuchillo ritual de hoja corta, personaje antropomorfo de penacho decorado, con plumas y coronado por tres "Spondilus". 29.00 cm. y 35.40 cm.



lo propuesto en relación a una interpretación 'ornitomorfa total' del ojo alado Lambayeque 7.

Otro elemento que consideramos de origen ornitomorfo es la boca, y tal vez también los pliegues que nacen de la nariz, aunque en apariencia sean humanos.

Izumi Shimada (1985, p. 99) se muestra admirado que la boca de su Dios Sicán (Naymlap) no presente colmillos, lo que delata su inclinación por considerarlo felino en sus elementos sobrenaturales; pero se abstiene, sin embargo, de todo pronunciamiento que pueda comprometerlo. Las aves no sólo no exhiben colmillos, sino que carecen de labios; lo que pudo generar la *boca clausurada*, con sólo insinuación de los labios para acentuar la condición humana fundamental de la imagen. En representaciones varias, en cerámica, Naymlap exhibe boca privada de labios, y son estas representaciones las que repaldan la hipótesis del carácter ornitomorfo de la boca arquetípica de Naymlap.

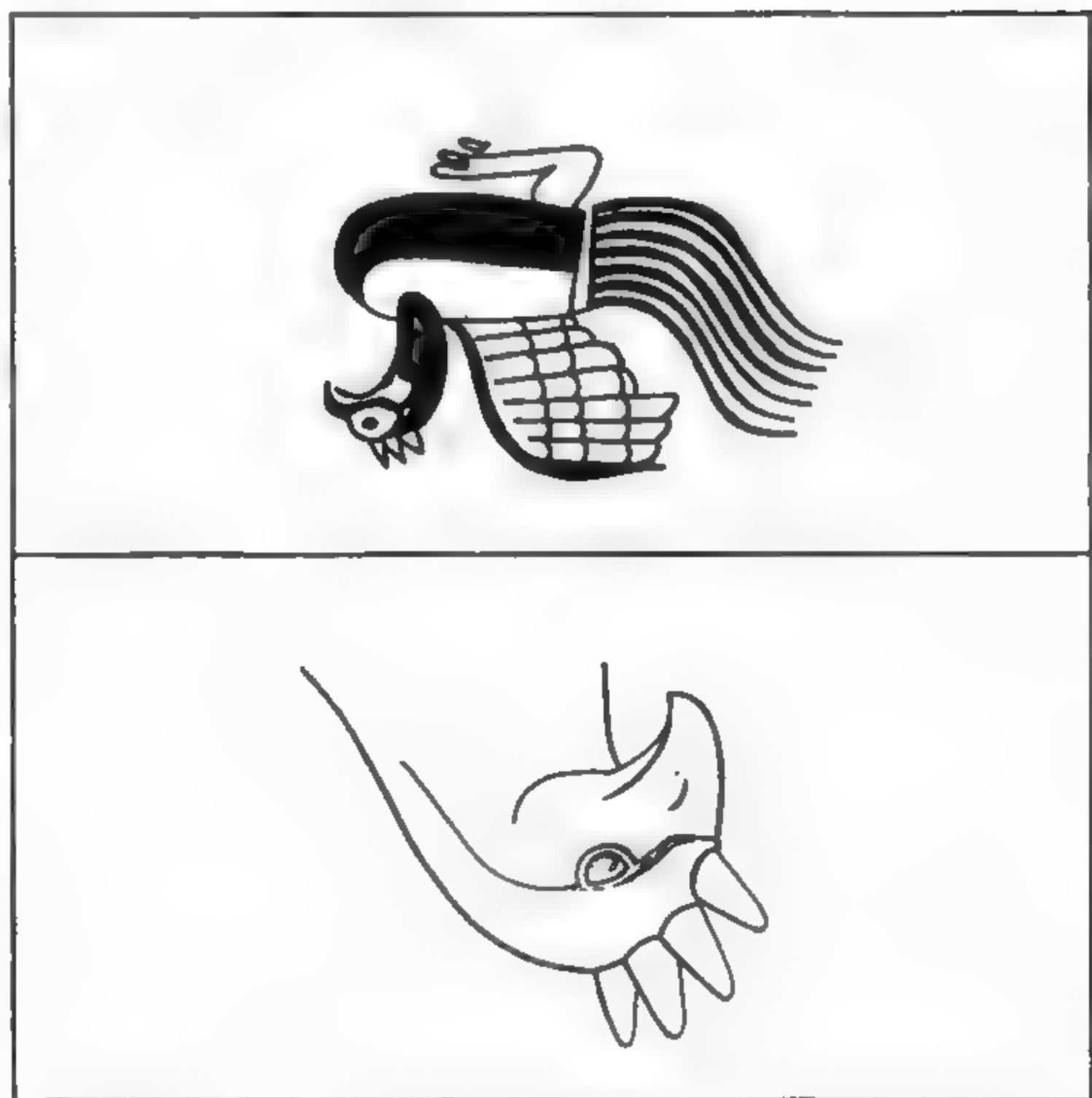
Esta perspectiva de interpretar la boca queda, finalmente, fundamentada del todo con la presentación que hacen los mismos artistas Lambayeque, cuando ejecutan la máscara de perfil. Logramos inicialmente identificar máscaras de Naymlap de perfil en una escena repujada en una lámina de oro coleccionada por Brünig y publicada por Antze y luego en una orejera suntuosa extraída de Batán Grande en 1937 (Kaufmann Doig 1964b, p. 82; 1976, p. 165, fig. 4; 1983a, p. 498, fig. 4).

La máscara de Naymlap expuesta de perfil no sólo refuerza la interpretación ornitomorfa de la boca de este personaje, sino de las máscaras sueltas de Lambayeque. Por su parte, la nariz diseñada aquí esencialmente como un pico, fundamenta aun más el carácter de hombre-pájaro mítico del Naymlap de la iconografía Lambayeque. Por otro lado, no tiene apariencia de buho; más bien recuerda a palmípedas marinas. El diseño de la máscara de perfil presenta variantes que llevaron a una paulatina 'humanización' de Naymlap (Kaufmann Doig 1983a, p. 499, fig. 4), en la que al final el pico de ave se convierte en sólo una ganchuda nariz humana 8.

Para abundar, presentemos otra imagen que refuerza aun más lo expuesto en relación al carácter ornitomorfo que subyace en la representación de Naymlap. Se trata de un caso de sustitución total de la máscara, por la figura de un pájaro en perfil coronado con la misma exuberante diadema de la que es portador Naymlap (Kaufmann Doig 1976, p. 167, fig. 7; 1983a, p. 499, fig. 7).

Con todo, consideramos que si es posible descubrir ingredientes felinos en Naymlap. De ser así, la tradición mítica recogió también el tercer elemento constitutivo de la divinidad universal andina (Kaufmann Doig 1986; 1987; 1989b). Pero el atributo de origen felino sólo parece limitarse a las orejas. Estas van figuradas en la máscara de Naymlap hacia ambos costados, en la ubicación que les corresponde anatómicamente; en su sector inferior aparecen emplazadas orejeras circulares, omnipresentes en las máscaras de Naymlap. Consideramos que el elemento felino de la oreja 7. Sobre el método del análisis iconográfico cruzado, aquí empleado véase Kaufmann Doig 1985, 1989a.

8. Esta observación la hemos hecho extensiva a la cerámica antropomorfa Vicos que muestra a personajes con narices prominentes en grado sobrenatural, lo mismo que reaparecen también en la iconografía arqueológica de otros tiempos y regiones (Kaufmann Doig 1983a, p. 341, 343).



La diadema de Naymlap parece evocar, parcialmente, las plumas de la cabeza de cierta ave. Al ser copiadas escultóricamente éstas son expuestas en puntas (ajoviba). Cerámicas Moché (FKD). 34.50 cm.

Lambayeque. Tumi de oro. Repujado y martillado, Con penacho calado y aplicaciones de turquesas. La figura antropomorfa está sentada con las piernas cruzadas. 34.50 cm.

Otro Tumi Lambayeque de oro, repujado, martillado y adornos en técnica de filigrana. La figura del tope es una cabeza antropomorfa, con pendientes decorados de aves. 33.00 cm.

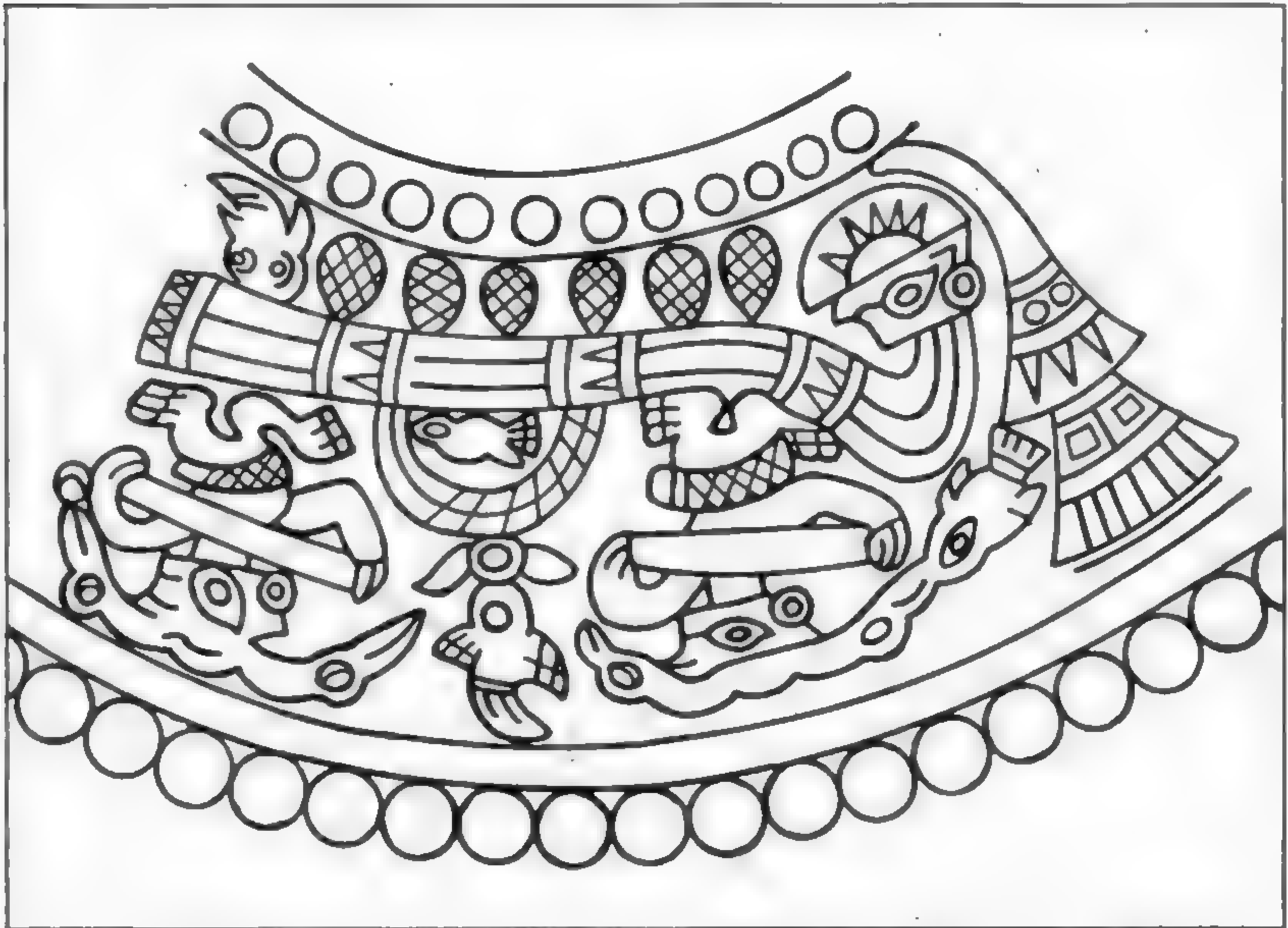




Lambayequé. Tumi de oro. Repujado y martillado.
Representación del Señor de Lambayequé "Naymlap"
parado sobre el cuchillo.
39.50 cm.

Lambayequé. Tumi de oro. Repujado y martillado.
Cuchillo rematado por cabeza en forma de máscara y
coronado de penacho en forma de lanza.
37.00 cm.





se representa sólo en forma vestigial, y que éste está dado por el remate anguloso, en punta, perceptible en las orejas de las máscaras Naymlap.

Lo que nos condujo a la conclusión citada fue la identificación de

imágenes plasmadas sobre una tela que observan diversos grados evolutivos del felino en una metamorfosis encaminada a adquirir formas antropomorfas cada vez más acentuadas (Kaufmann Doig 1983a, p. 499). Una de las figuras muestra a un felino con las orejas características, en punta; la otra presenta a un ser antropomorfo esquemático portando una máscara, la misma que calca la cara del felino de la figura anterior pero 'humanizándola' y exornándola con orejeras como para subrayar su condición humana. Empero, ello no fue óbice para retener las típicas orejas de felino, colocándolas todavía sobre la cabeza⁹. Estas representaciones permiten comprender el origen de forma de las orejas de Naymlap.

2.1.3 El cuerpo de Naymlap

Es interesante observar las proporciones del personaje expuesto en el Tumí de Lambayeque: el cuerpo ocupa la mitad de la figura toda, y la otra mitad la cara-máscara y la diadema. Por su parte, el torso y las piernas observan en su eje longitudinal las mismas medidas. Una tripartición en el diseño como la presente, en la representación de personajes, se repite en diversas manifestaciones artísticas tanto en la Región Andina como en la Región Mesoamericana.

En general, el cuerpo de Naymlap debe catalogarse como humano; pero es de notar que tiene alas, además de brazos. Lo último, unido a lo que parecen ser patas de ave 'humanizadas', refuerzan una vez más su carácter ornitomorfo.

Los brazos reposan encogidos sobre el pecho, con la palma de la mano sobre el cuerpo. El personaje luce un pectoral, y también un faldellín, que asimismo es perceptible en la parte posterior del cuerpo. Calza rodilleras ornamentales de las que, al igual que del faldellín, penden colgajos en

9. La conclusión de este desmenuzar iconográfico, permite advertir que el corte horizontal con que termina la máscara en su sector superior trae su prosapia en una característica felínica. Lo mismo es aplicable a todas las máscaras funerarias andinas que observan este corte.

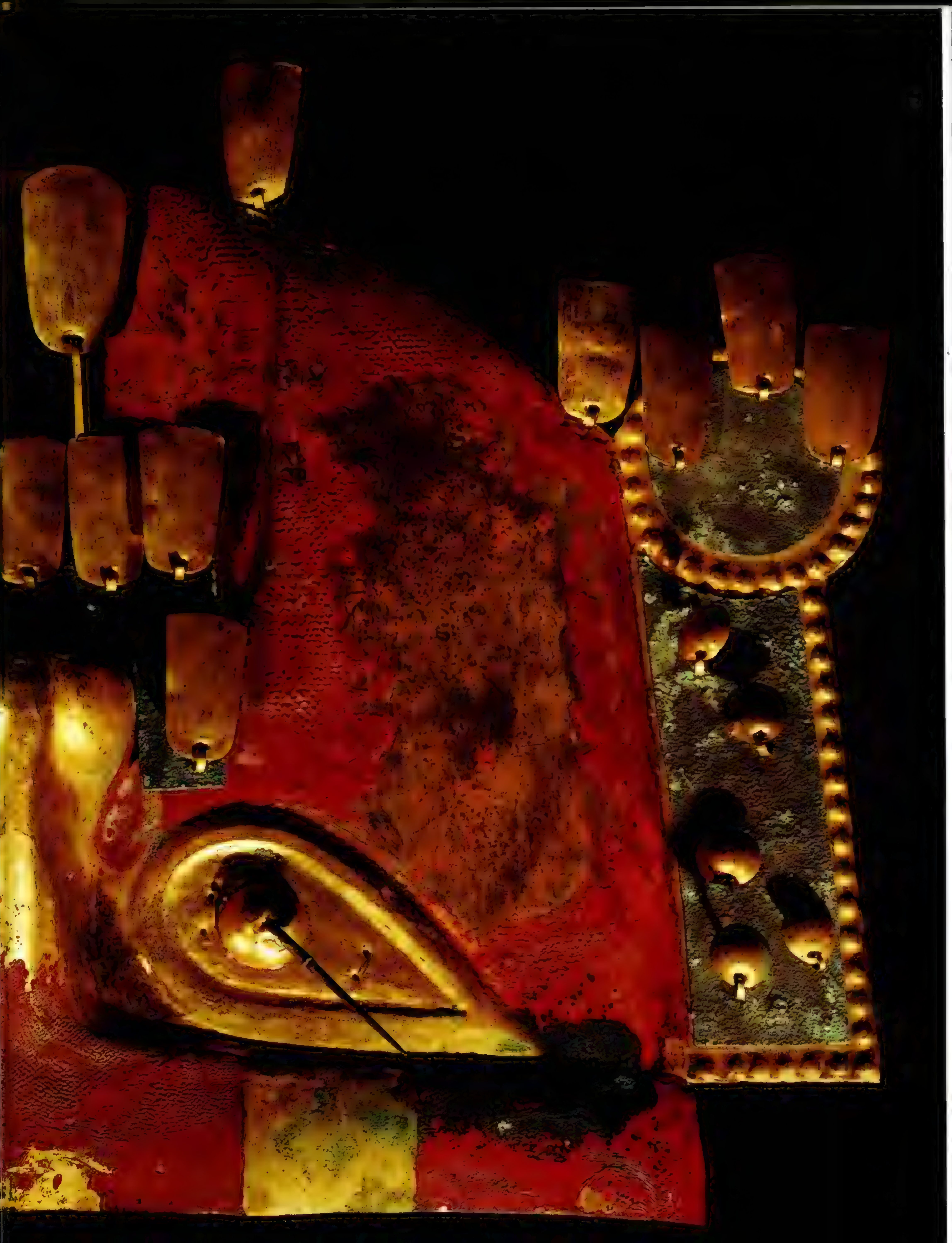


Personaje con la máscara de Naymlap presentada de perfil, navegando sobre una balsa de totora. La proa termina también en una máscara de Naymlap.

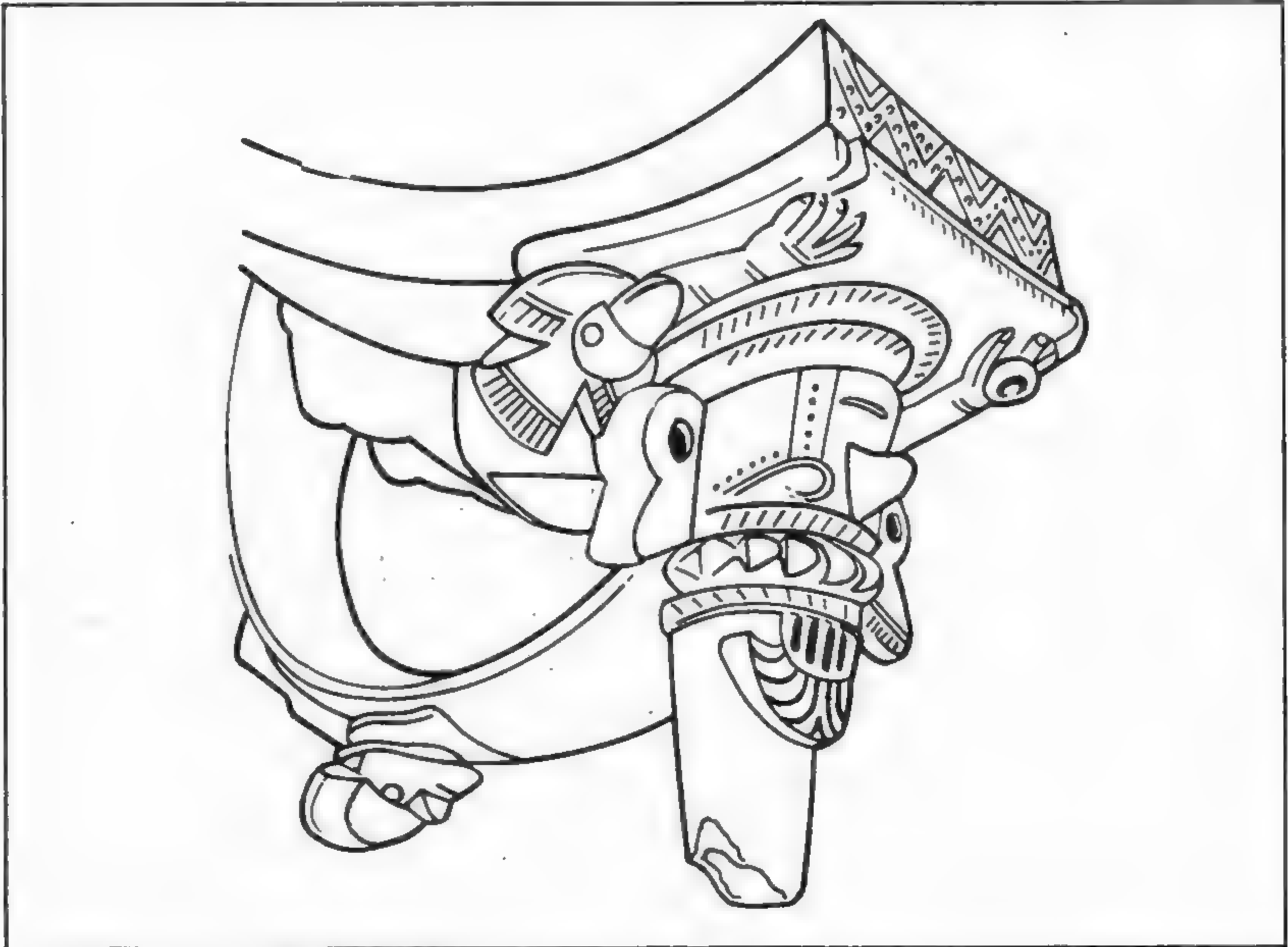
El Tumí simple, es un hacha de mano, como el que blanda este ser sobrenatural. Cerámica Moche.

Lambayeque. Tumí de oro. Martillado e incido. Decoración típica de los cuchillos de Lambayeque. 32.00 cm. y 24.30 cm.









forma de canutos, móviles, en alusión a una especie de flecos decorativos. El personaje exhibe taparrabo, que le cubre las nalgas. Una simbólica figura rectilínea repujada con símbolos curvilíneos en forma de hacha, de la que penden colgajos en forma de conchas de oro, móviles, está presente en la espalda de Naymlap del Tumi de oro.

2:1.4 La diadema de Naymlap

La diadema de Naymlap es enorme, ya que resulta ser más grande aun que la máscara-cabeza. Su forma es de media luna, y son muchos los diseños simbólicos que la conforman. La labor puesta en su ejecución es más esmerada, y diríamos más delicada que el resto de la figura de Naymlap y su indumentaria.

La diadema aparece figurada en la parte anterior como posterior del personaje; lo que cambia en una como en la otra representación de la diadema es la imagen central. En el frontis está constituida por un hemicírculo, y por un círculo en el sector posterior. Acaso esta variante encierre un simbolismo de contexto lunar, representando a la luna en dos de sus fases.

La diadema de Naymlap está integrada por diversos símbolos colocados en sucesión y presentados formando bandas curvas. Las dos que aparecen al borde de la diadema están trabajadas con alambres de oro martillados y torcidos, que luego fueron soldados; es por eso que la decoración se presenta aquí calada.

Las cuatro bandas ornamentales están separadas por líneas punteadas formadas por perlas de oro soldadas. Una de ellas está constituida por un signo en forma de S, repetido; otra por puntas en sucesión, que tal vez aludan a las plumas levemente erizadas que muestran algunas aves (Kauftmann Doig 1976, p. 166-167, figs. 3, 4, 6, 7). Algunas representaciones de Naymlap en cerámica parecen repetir este emblema (Kauftmann Doig 1976, p. 10), pero presentándolo a modo de corona con puntas horizontales 10.

10. Representaciones estilizadas de las plumas de la cabeza aparecen también en Moche, en representación de pájaros escultóricos. Pero estas aves parecen más bien figurar a aves de rapaña (Kauftmann Doig 1976, 1983a, p. 499, figs. 5, 6), y no a la palmpeda de la representación de Naymlap en perfil que sustituye la máscara.

Naymlap navegando sobre su balsa (KD).

Págs. 186 y 187. Lambayeque. Máscara de oro. Martillado y repujado. Extraordinaria pieza de la cultura Lambayeque. Hecha de una sola pieza pintada con cinabrio. Decorada con lentejuelas en forma de tubos y discos. Aplicación de antenas y medias esferas sobre los ojos, y sobre las orejas. 29.20 cm. x 49.50 cm.

Lambayeque. Máscaras de oro. Repujadas y martilladas. Esta serie de máscaras probablemente provienen de Batán Grande. 31.50 cm. x 51.50 cm.

En el Valle del Río de la Leche, el centro más antiguo e importante de la cultura Lambayeque. 38.00 cm. x 66.00 cm.







El carácter monumental de la diadema es signo inequívoco que se quiso señalar la alta jerarquía asignada al personaje.

2.2 El mito de Naymlap y su retrato en oro

Por la exposición anterior, de análisis iconográfico, se deduce que el personaje antropomorfo lambayecano retratado en oro está cargado de atributos ornitomorfos no obstante sus contornos generales humanos.

Veamos lo que relata el mito de Naymlap y lo que se puede extraer de él para establecer si el Naymlap del mito es el mismo personaje que el representado en la iconografía Lambayeque.

2.2.1 El mito de Naymlap en síntesis

El mito de Naymlap fue registrado en el siglo XVI por Miguel Cabello Valboa (1586), y doscientos años después en forma totalmente independiente por Modesto Ruviños y Andrade (1782).

El mito fue analizado por Enrique Brüning (1922/23), detenidamente. La fuente de Brüning como de otros estudiosos que comentaron el relato de Naymlap fue únicamente la crónica de Cabello. Posteriormente fue utilizado también el relato de Ruviños (Kauffmann Doig 1964a; 1964b), y en el que se descubren valiosas informaciones no registradas por Cabello.

Cabello y Ruviños escucharon el relato mítico en el valle de Lambayeque, y refieren que éste era popular entre los comarcanos. Este se aproxima a otro mito, recogido en los primeros años del siglo XVII, que nos habla del fundador *Tacaynamo* ¹¹ que arribó, también en balsas, a las costas de Chanchán (Cronista Anónimo 1604-10).

Llamamos Naymlap ¹² a este mito, por el nombre del personaje primordial y central expuesto en las narraciones de Cabello y de Ruviños. Este habría llegado con su séquito por el mar y arribado a la desembocadura del Faquisllanga, que Enrique Brüning (1922/23) identificó con el río Lambayeque exhibiendo antiguos y fehacientes testimonios documentales.

El mito refiere que vino de la "parte suprema del Perú", es decir del sur como lo señaló John H. Rowe (1948), y que trajo un ídolo de piedra de color verde, llamado Yampallec.

Naymlap es presentado como fundador de Lambayeque, en alguna de sus etapas mítico-históricas. Sus sucesores ampliaron los dominios. La dinastía de Naymlap comprende a doce jefes, incluyendo a Naymlap, los que son nombrados por Cabello. El último, Fempellec, contrae preceptos por lo que es sindicado como causante de tempestades prolongadas y devastadoras, las que recuerdan los cambios climáticos agudos que suele desatar la Corriente del Niño.

Inmerso en el caos a consecuencia de los desastres enviados por la naturaleza, el valle de Lambayeque es invadido por la nación Chinú cuyo centro era Chanchán. A la breve dinastía Chinú en el área lambayecana sigue, finalmente, la impuesta por los gobernantes incas que terminaron ejerciendo su control en el valle de Lambayeque.

- 11. Si descomponemos el nombre de Tacaynamo, encontramos el vocablo *ynam* (Taca-ynam-o) presente en Naym-lap (Kauffmann Doig 1964b, p. 20).
- 12. Parece que fue el pedagogo Sebastián Lorente quien por error escribió por primera vez *Naylam* en lugar de Naymlap o Namla como aparece en las crónicas de Cabello y de Ruviños.

Págs. 190 y 191. Lambayeque: Máscaras de oro. Repujadas y martilladas con lentejuelas y en formas variadas. 20.40 cm. x 38.80 cm.; 18.00 cm. x 38.00 cm.; 21.00 cm. x 37.50 cm.; 21.50 cm. x 37.00 cm.; 30.00 cm. x 49.00 cm.; 29.00 cm. x 48.50 cm.

Lambayeque. Máscara de oro. Repujada y martillada de varias piezas. El metal tiene un tratamiento poco usual, que le da dos tonos de oro, produciendo iridación en la parte más brillante. 24.00 cm. x 21.00 cm.



2.2.2 El mito de Naymlap: su transfolio ornitomorfo

Veamos ahora los pasajes del mito de Naymlap que se relacionan directamente con nuestro tema, y por los que se apreciará elocuentemente la condición mágico-ornitomorfa del personaje.

Fue Luis E. Valcárcel (1937), quien primero advirtió una posible correlación entre el mito de Naymlap y el personaje del Tumi de Lambayeque, al comprobar la presencia de alas tanto en la representación arqueológica como en el pasaje mítico expuesto por Miguel Cabello Valboa (1586), que le había crecido alas y volado al cielo para así hacer creer a sus súbditos su condición de inmortal:

"le vino el tiempo de su muerte, y porque no entendieron sus vasallos que tenía la muerte jurisdicción sobre el, lo sepultaron escondidamente en el mismo aposento donde aya vivido¹³ y publicaron por toda la tierra, que el (por su misma virtud), aya tomado alas, y se había desaparecido".

Prosiguiendo con esta constatación, al revisar el denso cronicón de Modesto Ruviños de Andrade (1782), advertimos que un pasaje no referido por Miguel Cabello Valboa—que recogió el mito doscientos años antes y cuya versión desconoció Ruviños—ofrecía una referencia adicional muy importante para seguir penetrando en la temática religiosa lambayecana (Kaufmann Doig 1963a; 1963b). En efecto, Ruviños (1782, p.), refiere que el nombre Naymlap significaría "ave (o gallina) de la agua"; y agrega, aunque en un pasaje algo confuso, que éste había sido el progenitor del mítico personaje Naymlap¹⁴:

"..Namlá su primer señor, que significa ave (o gallina) de la agua (...), manifestándose con él, que de aquel elemento había salido su progenitor (...)"

Por lo expuesto, el mito de Naymlap, en sus dos versiones, parece testimoniar el carácter mágico-religioso ornitomorfo del personaje. Asimismo

- 13. Este pasaje señala claramente la costumbre de los jefes nortños de convertir sus palacios en catafalcos, una vez muertos.
- 14. También este pasaje puede ser interpretado en el sentido que Naymlap salió del agua, o que se originó del agua.

Lambayeque. Lámina de oro. Repujado de tres figuras zoomorfas superpuestas, sentadas y posición rampante. 20.20 cm.

Lambayeque. Lámina de oro. Repujada y cortada. Figura zoomorfa de origen mitológico. 6.70 cm.





mo, consideramos que da fe a la hipótesis que propone que Naymlap del mito es también el personaje representado en el Tumi de oro como en otras muchas versiones iconográficas Lambayeque.

2.2.3 Correlaciones entre el Naymlap del mito y el Naymlap representado en el Tumi de oro

Las versiones míticas lambayecanas de Naymlap se refieren de este modo a un ser antropomorfo inmerso en un mundo mágico-religioso orni-
tomorfo, cualidades que también ostenta el personaje principal de la icono-
grafía lambayecana.

En ambos casos también, en el retrato arqueológico del personaje tanto como en el de los relatos míticos, se trata de un ser de suprema jerarquía. Esto sumado a las anteriores consideraciones son más que suficientes para sostener que se trata de un sólo personaje, expuesto en relatos como iconográficamente.

Sin embargo, deducciones cronológicas escrupulosamente tratadas llevan a Izumi Shimada (1985, p. 128) a negar toda validez a "cualquier intento de relacionar al Dios Sicán (arqueológico) con Naymlap (del mito). "Esto debe ser rechazado", concluye enfáticamente.

Por las conclusiones expuestas en el análisis iconográfico que antecede de, y al margen de aspectos relativos a establecer o rechazar correlaciones de orden cronológico sofisticadas, insistimos en reducir en un sólo personaje al Naymlap retratado en oro con el Naymlap de los relatos míticos. En el marco del universo mítico debe recordarse que el mito suele atravesar edades considerables. El mito mismo de Naymlap ofrece al respecto un magnífico ejemplo. Este relato tradicional fue recogido independientemente y con separación de dos siglos, por Miguel Cabello Valboa y por Modesto Ruviños Andrade, respectivamente, y sin embargo ambas versiones coinciden en lo esencial de la narración.

Estas circunstancias conducen a considerar la posibilidad que el mito de Naymlap sea un muy antiguo en los Andes, reformulado una y otra vez.

En la cerámica Moche, por ejemplo, es representado también un personaje de especial jerarquía navegando sobre una balsa, halada por dos



Lambayeque. Ornamentos de oro. Repujado y calado.

Possiblemente partes de orejera.

4.60 cm. y 4.80 cm.

Lambayeque. Ornamento de oro. Repujado y calado.

Curiosa representación de personaje antropomorfo frente a

un acóbata. Coronación de tocado semicircular.

12.00 cm.







La diadema del retrato de Naymlap en el Tumi de Lambayeque.

El único ingrediente felino en las máscaras que figuran la cara de Naymlap, está conformado por las orejas (FKD).

Pág. 199. Lambayeque. Oro martillado, repujado y soldado. Reproducción en oro de piezas funerarias. "Huaco" con asa-puente y esculturas.

22.00 x 21.00 cm.

Lambayeque. "Huaco". Oro. Martillado, repujado y soldado. Representación en alto relieve de figuras zoomorfas con asa-puente rematada de personaje mítico.

27.00 cm.

15. Brüning inició su colección en 1909, con objetos áureos que adquirió en Chiclayo y que según se refería procedían de La Huaca de la Cruz, en la comprensión de la antigua hacienda de Batán Grande.

Gustav Antze (1930) es autor de apreciaciones iniciales sobre técnicas usadas en la metalurgia Lambayeque. Estas se limitan a notas introductorias a su estudio descriptivo de los objetos de metal coleccionados por Enrique Brüning procedentes en su mayoría de tumbas de cerro Sapamé 15, montículo ubicado a unos 4 km al este-sud-este de Illimo y al mar-

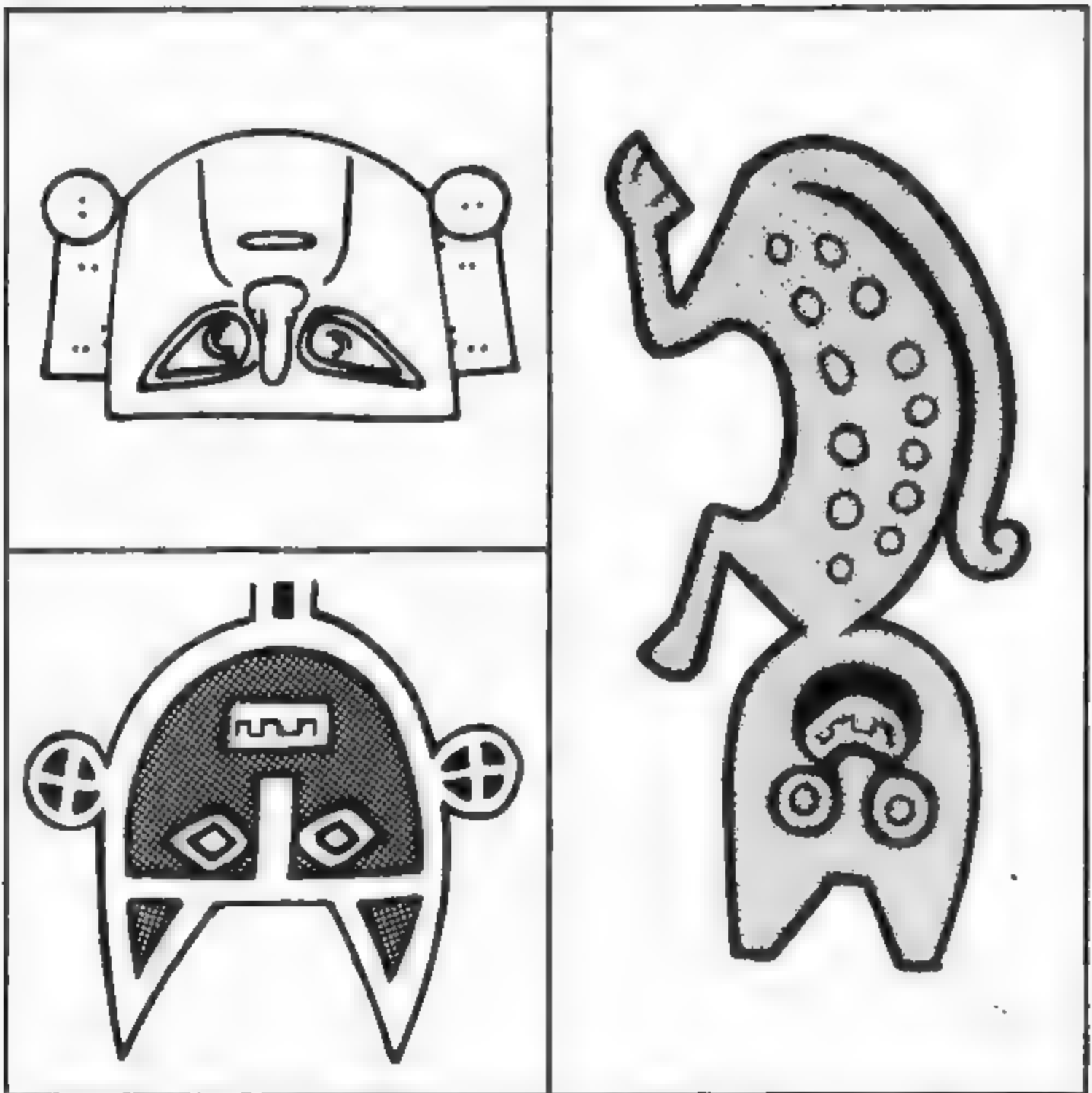
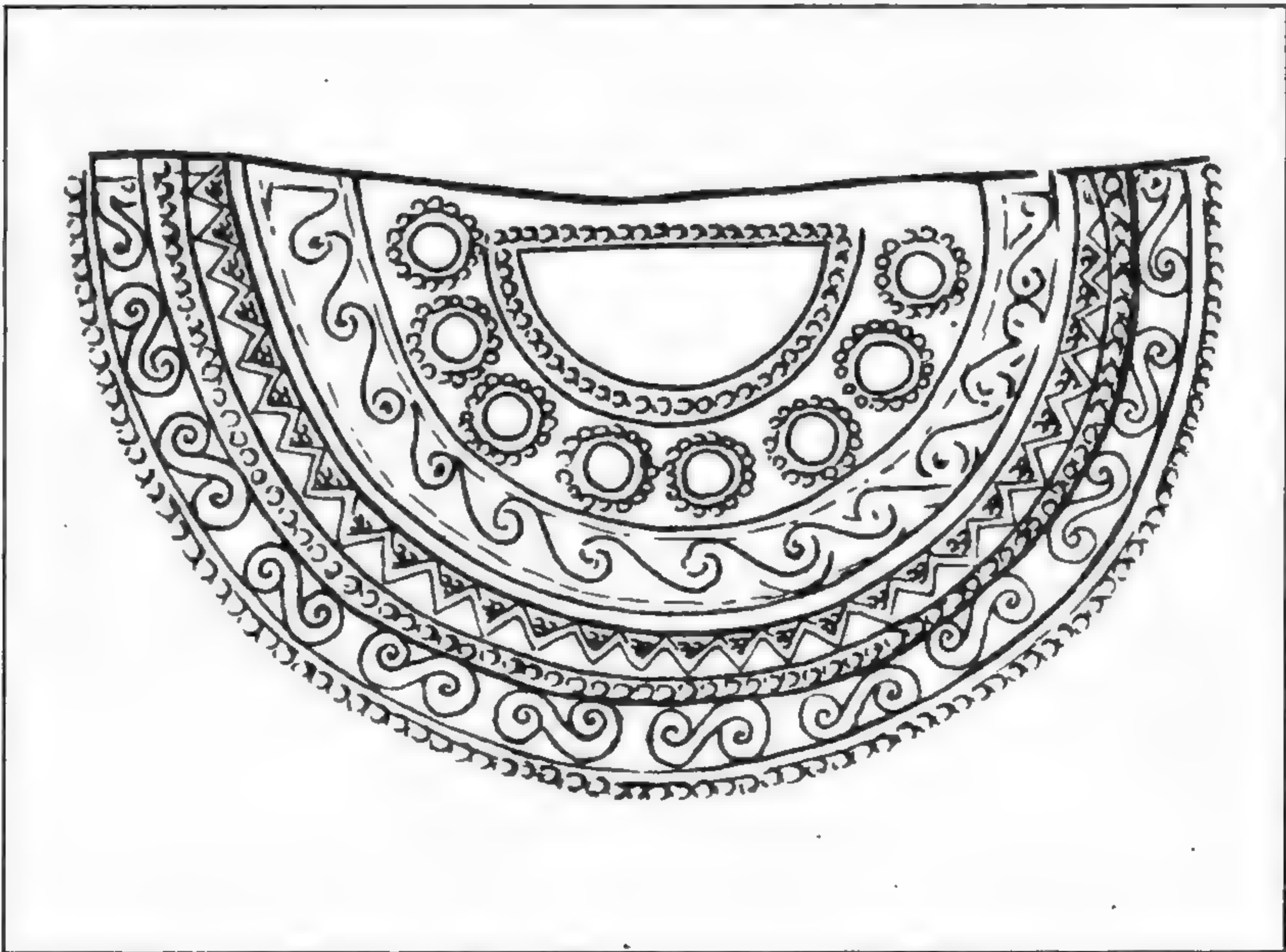
3:0 Técnicas

Consideramos que el nombre más apropiado para designar las expresiones culturales señaladas por el personaje de ojo alado y atributos ornitomorfos debería seguir siendo Lambayeque, por razones geográficas y las mítico-históricas acabadas de comentar. La etimología misma de Lambayeque, según Cabello, deriva de *Yampallec*, la mítica estatua de Naymlap.

Para finalizar el tema, debemos señalar que en la crónica de Cabello (1586), se insiste en señalar que el ídolo que portó Naymlap y su séquito, de "piedra verde" y que fue emplazado en el palacio llamado Chot, era su retrato: "el rostro de su mismo caudillo". Además, Cabello agrega que llamaban a este ídolo *Yampallec* "que quiere decir figura de Naymlap". Estos relatos míticos confirman que en la iconografía arqueológica Lambayeque el personaje representado debió ser efectivamente Naymlap; además permiten proponer que al retrato de Naymlap en el Tumi de oro debería calificarse de *Yampallec*, por cuanto es una representación del mítico fundador de la cultura Lambayeque o Sicán.

2:2.4 Yampallec: el retrato de Naymlap

simbólicos remeros, que acaso sean los mismos que de continuo acompañan al Naymlap lambayecano a modo de fieles servidores (Kauffmann Doig 1976, pp. 162, 163). Por otro lado, aunque sin postular hipótesis alguna, recordésemos que los personajes primordiales del mito de origen de los soberanos incas hicieron su aparición en las orillas del Titicaca, y que un quero ubicado por Manuel Chávez Ballón parece escenificar este acontecimiento representando a Manco Cápac y su colla sobre una balsa.







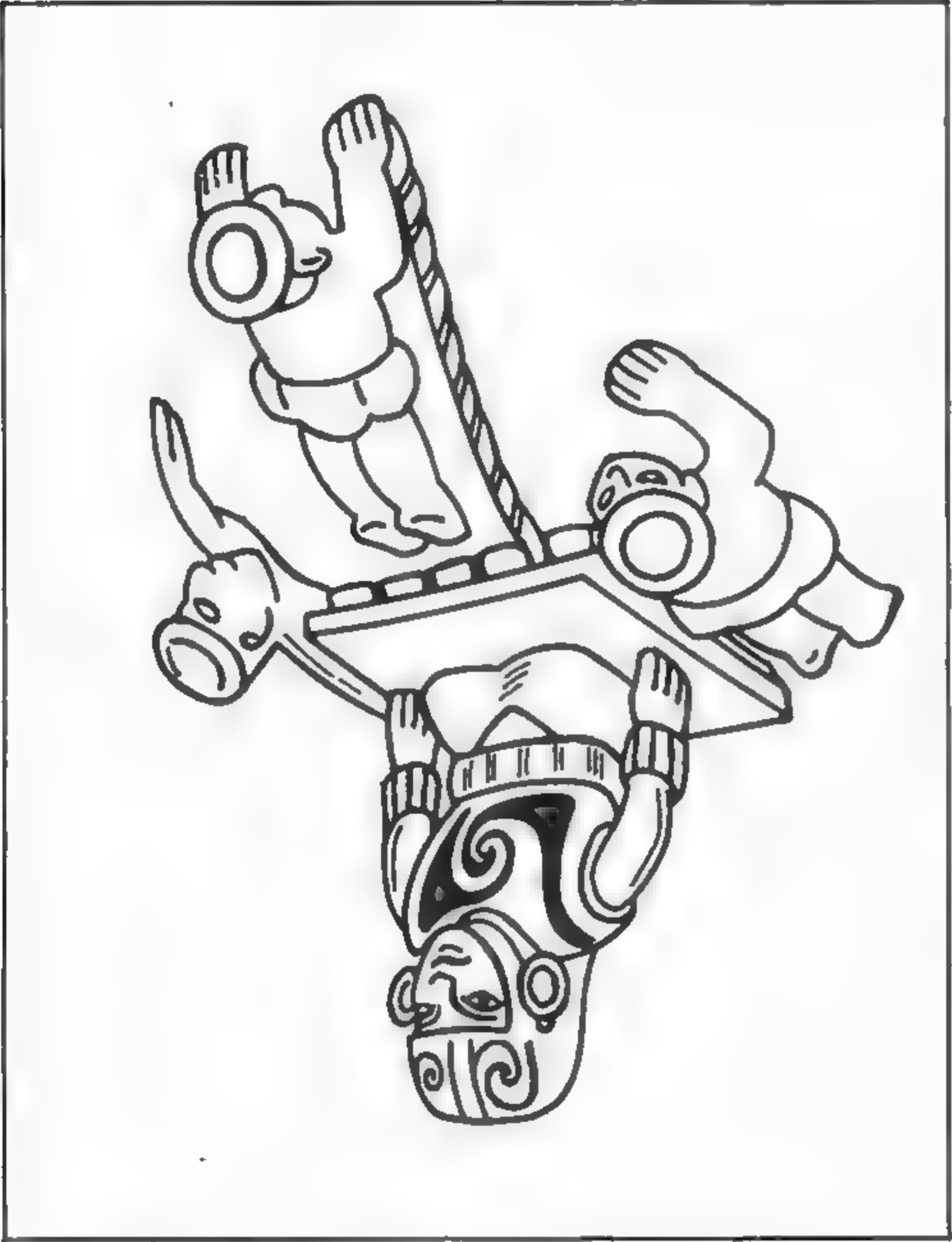
Lambayeque. Oro. Martillado, repujado y soldado. Esbelta pieza, inspirada en cerámica típica con base calada y en alto relieve.
16.50 cm. x 19.00 cm.

Lambayeque. Vaso. Oro. Martillado y repujado. Decoración en alto relieve de cabezas.
15.60 cm.

Lambayeque. Ornamento. Oro. Martillado y repujado. Decoración de cabezas con forma de máscara.
13.00 cm.







Acaso una versión Moche del mito de Naymlap, figurada en un recipiente (KD).
Lambayeque. Vaso. Oro. Martillado y repujado. Decoración geométrica en espiral rematada de cabezas o máscaras. 19.00 cm. cm.

gen del vasto conjunto de Batán Grande. Los objetos descritos por Antze son en ciertos casos de estilo Lambayeque/Lambayeque (Antze 1930; 1965, figs. 1, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, etc.).

Con posterioridad a Antze, diversos trabajos especializados sobre técnicas de la metalurgia Lambayeque han sido publicados, especialmente por Heather N. Lechtman (1973; 1981) y por Izumi Shimada, Stephen M. Epstein y Alan K. Craig (1982; 1983).

Especial importancia revisten las investigaciones de los años 1982 y 1983, en materia de metalurgia, ejecutadas por el Proyecto Arqueológico Sicán que desde los años setenta dirige Izumi Shimada (1979) en Batán Grande. Las excavaciones pusieron al descubierto "cuatro juegos completos de hornos de fundición (...). Estos hallazgos demostraron claramente la tecnología local y su conocimiento de la producción de cobre arsenical a gran escala. Estos hornos estuvieron asociados a numerosas boquillas de cerámica para los tubos de insuflación llamados tuyeres, masas de escoria mineral, escorias de tierra de fundición, fragmentos de mineral, etc. (...). El método de fundición utilizado en Batán Grande, estaba basado en la reducción del cobre empleando carbón como combustible..." (Shimada 1985, pp. 115-116).

Existe una representación en cerámica no Lambayeque que muestra a orfebres soplando *pucunas* o canutos para avivar el fuego, en un horno similar a los localizados por Shimada (Ravines 1978, p. 481).

Se beneficiaba el oro, la plata, el cobre y el bronce mediante aleaciones de estaño, cobre y cobre arsenical. Entre las aleaciones utilizadas figura la tumbaga, liga metálica de oro y cobre.

El oro era obtenido en estado puro, por medio de procesos extractivos basados en el lavado de arenas conteniendo escamas de oro, y recolectando pepitas. Por su parte, la plata, el cobre y el estaño, de venas de filones de estos metales en estado puro.

No conocemos los lugares de donde los Lambayeque obtenían su oro. Pero lo más probable es que, en su mayor parte, procedía del Chinchipe, del Marañón y otras playas tradicionalmente conocidas por la riqueza de sus arenas auríferas. Todavía hoy se prosigue lavando la arena con el sistema antiquísimo de la batea, tal como lo muestra un dibujo de Oviedo del siglo XVI. No debe descartarse que el oro haya sido también, por lo menos en parte, obtenido de minas situadas en las cimas de la cordillera andina (Petersen 1970, p. 44).

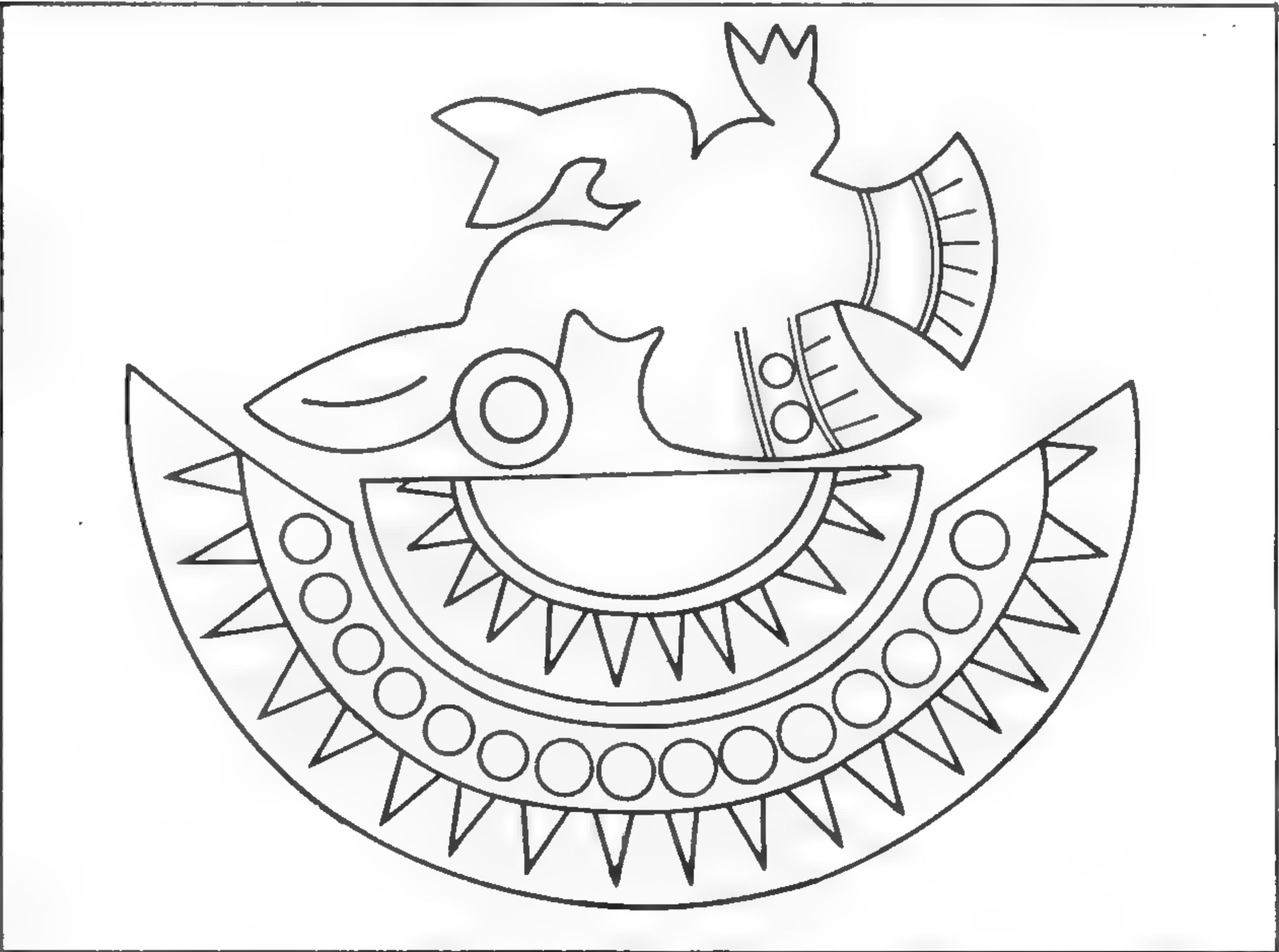
Los objetos áureos y los de plata y de cobre también, fueron básicamente trabajados usando de láminas metálicas martilladas al temple, y en frío que endurece mucho el cobre. En éstas eran repujadas las figuras, utilizándose moldes de madera. Las láminas ornamentadas y recortadas previamente eran finalmente dobladas y soldadas, para dar forma a los objetos. Pequeñas figuras agregadas, eran soldadas a objetos mayores, a veces trabadas mediante alambres que se retorcan a discreción. En ocasiones sólo se soldaba una argolla, para colgar un ornamento simbólico movable: tal como las aves que penden de la diadema del retrato de Naymlap en el gran Tumi, o las conchas en la espalda del citado personaje. Los artefactos huecos eran soldados en sus dos mitades, utilizando amalgamas.

La técnica utilizada en la fabricación de vasos ornamentados de oro fue probablemente similar a la que estudió Dudley T. Easby (1954), aunque su experiencia la basó sobre vasos de metal de otras expresiones cultu-









rales costañas. En general, los orfebres Lambayeque utilizaron las técnicas tradicionales básicas de la metalurgia peruana antigua, aunque superaron en cantidad y calidad a los metalistas de otros períodos y regiones.

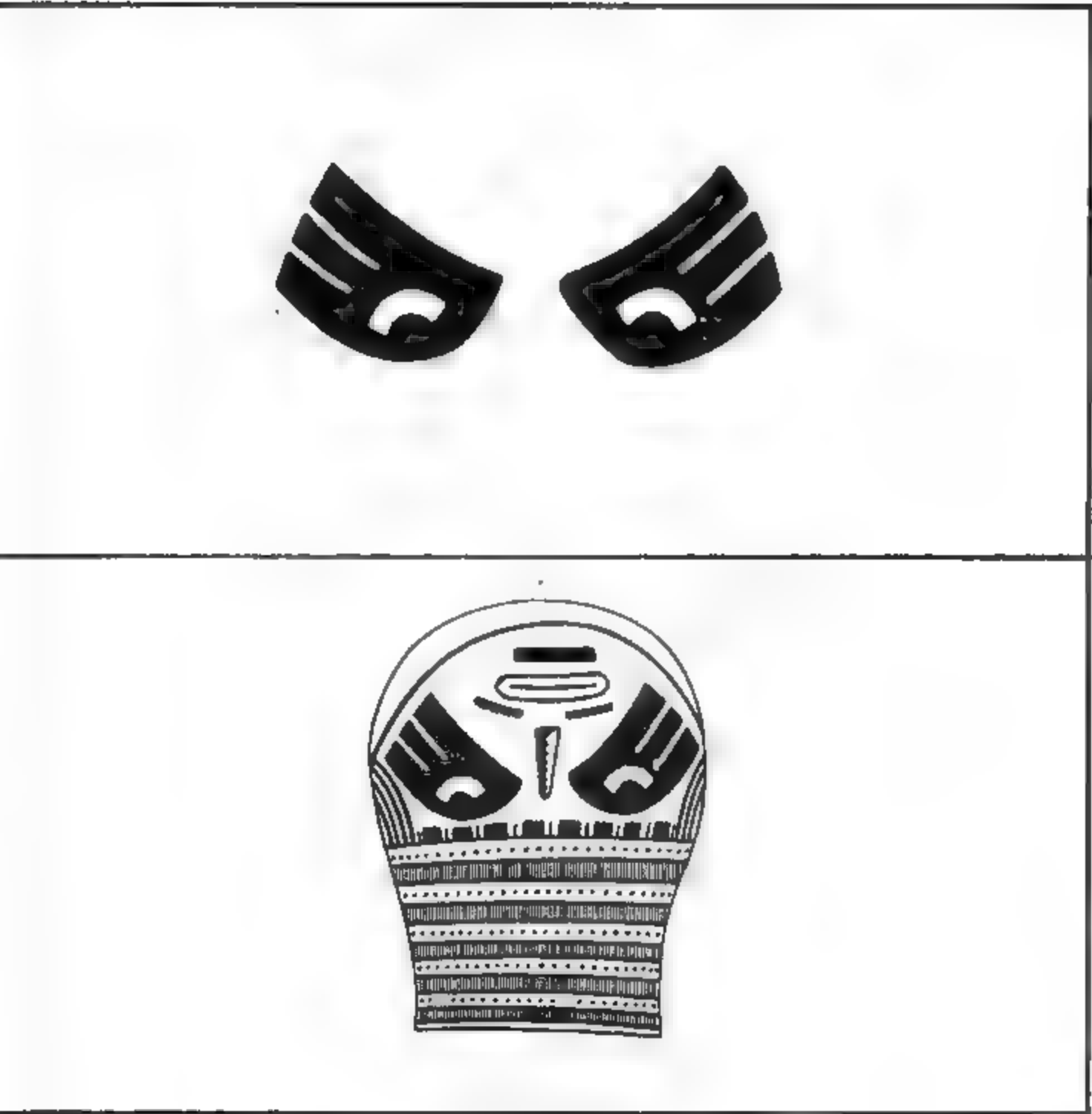
Pero no sólo se elaboraron objetos hechos de láminas martilladas. También se conoció y practicó la fundición, utilizándose aquí variantes de la técnica *cire perdue*. Esta permite obtener figuras compactas utilizando un molde de arcilla que calca la representación deseada, hecha de cera u otro material y la que termina siendo desplazada por el metal que finalmente toma su forma.

Al igual que en tiempos Moche, varios procesos de dorado fueron utilizados. Estos surgen como consecuencia del ansia de contar con una cantidad creciente de objetos de oro y de tamaño más grande también, más allá de los recursos de la materia prima. La preferencia por el metal áureo se comprende por su permanente brillo debido a su resistencia al óxido y por ser maleable en extremo.

El dorado auténtico consiste en la aplicación de una lámina delgada de oro sobre una superficie metálica dada, que por lo general era cobre. La técnica del bañado de oro de un objeto dado era lograda utilizando una mezcla de polvo de oro y mercurio, al evaporarse con el calor, dejaba el oro en la superficie. Pero fue al parecer el *mise en couleur* la técnica de dorado más usada por los orfebres Lambayeque, y dicho sea de paso por los de la antigua Colombia y de Panamá también. En este procedimiento, utilizado también en el Viejo Mundo, ácidos disolverán las partículas de cobre presentes en la superficie de un objeto en el que oro y cobre aparecen en aleación. Finalmente, la superficie es bruñida y termina apareciendo ser de oro puro. Cuando el óxido de cobre logra salir a la superficie dorada, la daña, y esto sucede con frecuencia debido a la profusión de las láminas doradas de Lambayeque.

EPÍLOGO: "Lágrimas del sol"

Cuenta el cronista Pedro Mártir de Anglería que antiguas sagas americanas referían que el sol solía llorar y que sus lágrimas al caer al suelo se cuajaban en oro. Por más que este mito no se refiera a Lambayeque en particular, lo traemos a colación para resaltar que el oro tenía en América precolombina un valor distinto que en Occidente.



La máscara de Naymlap sustituida por el ave mítica. Cerámica Nazca. Como puede observarse los ojos del personaje están constituidos por dos aves estilizadas y cuyo plumaje forma a su vez lágrimas (FKD).

Pág. 206. Lambayeque. Vaso. Oro. Martillado y repujado. Figura antropomorfa de ojos alados con tocado circular. 21.50 cm.

Pág. 207. Lambayeque. Vaso. Oro. Martillado y repujado. Personaje frontal de ojos alados, penacho de plumas portando varas o remos. 19.00 cm.

Lambayeque. Vasos de oro. Martillados y repujados. Decoración de personaje frontal portando varas ceremoniales, cabezas en forma de máscara y anillado. 14.00 cm.; 15.00 cm. y 12.00 cm.









Pág. 210. Lambayeque.
Vasos. Oro. Martillados y repujados.
15.00 cm. y 13.20 cm.

Pág. 211. Decoración variada en
alto relieve: Figuras antropomorfas portando cetros con
cenefas escalonadas y variados motivos.
22.50 cm.; 22.40 cm.; 22.30 cm. y 22.50 cm.

Lambayeque. Doble vasija antropomorfa. Plata.
Martillado, repujado y soldado.
16.00 cm.

Lambayeque. Vaso. Plata. Martillado y repujado.
Personaje frontal portando remos.
15.00 cm.

Lambayeque. Doble vasija. Plata y Oro. Martillado,
repujado y soldado. Representación antropomorfa
esculturada, unida a vaso cintado por un tubo.
20.00 cm.



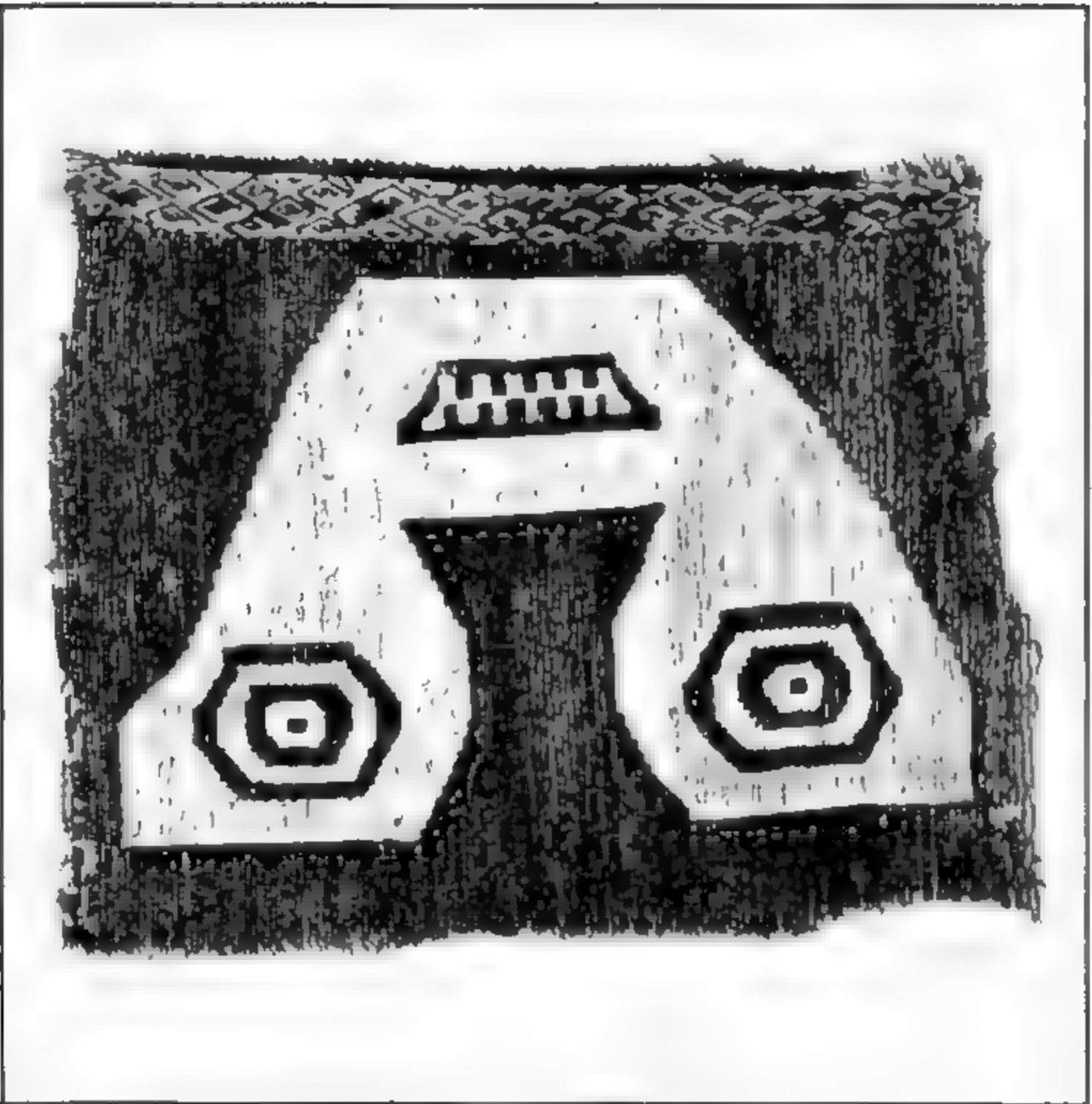
Ciertamente, el oro no enriquecía al individuo. Debíó ser materia sacra que simbolizaba a quienes regentaban los poderes sobrenaturales. Esto explica el por qué los artefactos de oro de Lambayeque se reducen a representar al ser sobrenatural Naymlap o engalanar a sus vicarios, que detentan el poder estatal-religioso con indumentarias doradas, joyas y vajilla de oro enriquecida con imágenes mágico-religiosas que los vinculaba a la divinidad y los acompañaba en ultratumba.

Y en la Conquista, la apetencia del enriquecimiento por el oro animó los penosos pasos de los invasores, que según refiere una copia de Lope de Vega: "*So color de religión/van a buscar plata y oro/del encubierta tesoro*".

Con todo y paralelamente, también hubo quienes supieron apreciar el lado artístico manifestado en los contados objetos de oro americano no fundidos que llegaban a España y Flandes, como el gran Alberto Durero o como Pedro Mártir de Anglería que hace cinco siglos supo exclamar: "*lo que me pasma es la industria y el arte conque la obra aventaja la materia*".

(EL AUTOR)

NOTA: Las láminas a color, con sus respectivas leyendas, han sido insertadas por los editores de acuerdo a criterios estéticos y de diseño general de la obra.



Cara formada por dos aves de perfil, abreviadas en su diseño. Tejido costeño (FKD).

Lambayeque. Brazos. Oro. Martillado, repujado y soldado. Representación de dos brazos con dedos móviles decorados en bajo relieve con motivos antropomorfos, zoomorfos y lineales. Posible uso ceremonial o ritual. 54.00 cm.







- ANTZE (Gustav)
1930 *Metallarbeiten aus dem nördlichen Peru* (...). Mitteilungen aus den Museum für Völkerkunde in Hamburg 15. Hamburg.
- BRÜNING (Enrique)
1922-23 *Estudios monográficos del departamento de Lambayeque*, 4 fasc. Chiclayo.
- CABELLO VALBOA (Miguel)
1586 *Miscelánea antihártica donde se describe el origen de nuestros indios occidentales* ("Miscelánea Antártica. Una historia del Perú antiguo". Lima 1951). MS.
- CARRION CACHOT (Rebeca)
1942 *La luna y su personificación ornitomorfa en el arte Chimu. XXVII Congreso Inter-nacional de Americanistas* 2, pp. 571-587. Lima.
- CRONISTA ANONIMO 1604-1610
1604 *Fragmento de una historia de Trujillo*. Revista Histórica 8, pp. 86-118 (Lima -10 1925); Revista Histórica 10, pp. 231-235 (Lima 1936). MS.
- EASBY (Dudley T.)
1954 *Los vasos retratos del Perú: ¿Cómo fueron elaborados?*. Revista del Museo Nacio-nal 24, pp. 137-153. Lima.
- KAUFFMANN DOIG (Federico)
1964a *Naymlap, ave totémica de los antiguos lambayecanos*. La Industria (1-1). Chiclayo.
- 1964b *La cultura Chimu* (Las grandes civilizaciones del antiguo Perú IV). Lima (pub. en 1963). Lima.
- 1976 *El Perú arqueológico. Tratado breve sobre el Perú preincaico*. Lima.
- 1983a *Manual de arqueología peruana* (8a. ed.). Lima.
- 1983b *Pinturas arqueológicas en el Perú*. El Comercio (5.XI). Lima.
- 1985 *Arquitectura zoomorfa: la ciudad del Cusco. Con anotaciones acerca de la arqui-tectura e iconografía Chavin*. Boletín de Lima 38, pp. 27-34. Lima.
- 1986 *Los dioses andinos: hacia una caracterización de la religiosidad andina funda-mentada en testimonios arqueológicos y en mitos*. Vida y Espiritualidad 3, pp. 1-16. Lima.
- 1987 *South American Indians: Indians of the Andes* (Gods of Sustenance). *The Ency-clopedia of Religion* edited by Mircea Eliade et al. 13, pp. 465-472. New York.
- 1989a *Orientación ideológica, manejo y metas de la arqueología en el Perú*. El Comer-cio (Edición Extraordinaria del Sesquicentenario). Lima (4.V).
- 1989b *El mito de Qoa y la divinidad universal andina. Mitos universales, americanos y con-temporáneos*. Sociedad Peruana de Psicoanálisis. v. 1, pp. 248-283. Lima.
- LARCO HOYLE (Rafael)
1963 *La divinidad felínica de Lambayeque*. Lima.
- LECHTMAN (Heather N.)
1973 *The Gilding of Metals in Precolumbian Peru*. Application of Science in Examina-tion of Works of Art. Museum of Fine Art. Boston.
- 1981 *Copper-arsenic Bronzes from the North Coast of Peru*. Annals of the New York Academy of Sciences 376, pp. 77-122.

Pág. 216 y 217. Lambayeque. Manos. Oro. Martillado, repujado y soldado. Dos pares de manos con los dedos móviles de posible uso ceremonial o funerario. 24.00 cm. y 24.00 cm.

Lambayeque. Vaso. Oro. Martillado y repujado. Decoración de cabezas muy estilizadas en campos divididos por línea curvada. 12.30 cm.





Lambayeque. Vaso. Oro. Martillado y repujado. Decoración
variada en campos divididos y enmarcados por cenefas.
Figura zoomorfa en la base.
22.00 cm.

Lambayeque. Ornamento. Oro. Martillado y repujado.
Cuenta de collar en forma de rana.
2.50 cm.

Lambayeque. Vaso. Oro. Martillado y repujado. Decoración
de ranas y cabezas en alto relieve.
14.00 cm.





- LOTHROP (Samuel K.)
1941 *Gold Ornaments of Chavin Style from Chongoyape, Peru*. American Antiquity 6, pp. 250-262. Salt Lake City.
- 1964 *El tesoro del Inca*. Lima.
- MENESES DE ALVA (Susana); ALVA ALVA (Walter)
1985 *Los murales de Ucupe y su importancia para la cultura Lambayeque*. Presencia histórica de Lambayeque, pp. 155-160. Lima.
- MIDDENDORF (Ernst W.)
1890 *Das Muchik oder die Chimú-Sprache* (Die einheimischen Sprachen Perus 6). Leipzig.
- PETERSEN G. (Georg)
1970 *Minería y metalurgia en el antiguo Perú*. Arqueológicas 12. Lima.
- RAVINES (Roger)
1978 *VI, Metalurgia*. Tecnología Andina, pp. 475-487. Lima.
- ROWE (John H.)
1948 *The Kingdom of Chimor*. Acta Americana 6. México.
- RUVINOS Y ANDRADE (Modesto)
1782 *Sucesión cronológica: o serie historial de los curacas de Morrope y Pacora en la provincia de Lambayeque...* (Publ. por Carlos A. Romero: "Un manuscrito interesante", *Revista Histórica* 10, pp. 289-363. Lima 1936). MS.
- SHIMADA (Izumi)
1985 *La cultura Sicán: caracterización arqueológica*. Presencia histórica de Lambayeque, pp. 76-133. Lima.
- SHIMADA (Izumi); EPSTEIN (Stephen M.); CRAIG (Alan K.)
1982 *Batán Grande A Prehistoric metallurgical Center in Peru*. *Science* 216, pp. 952-959.
- 1983 *The metallurgical process in ancient Peru*. *Archaeology* 36 (5), pp. 38-45.
- TELLO (Julio C.)
1937a *Los trabajos arqueológicos en el departamento de Lambayeque*. El Comercio. Lima (29, 30, 31-I).
- 1937b *El oro de Batán Grande*. El Comercio. Lima (18-IV).
- 1943 *Sobre el descubrimiento de la cultura Chavín en el Perú*. Letras 26, pp. 326-373. Lima.
- TRIMBORN (Hermann)
1979 *El reino de Lambayeque en el antiguo Perú*. Anthropus Institut. D 5205 St. Augustin I.
- VALCARCEL (Luis E.)
1937 *Un valioso hallazgo arqueológico en el Perú*. Revista del Museo Nacional 6, pp. 144-168. Lima.
- ZEVALLLOS QUINONES (Jorge)
1971 *Cerámica de la cultura 'Lambayeque'*. Trujillo.

Lambayeque. Vasos. Oro. Martillado y repujado.
Decoración de ranas y conchas en alto relieve.
16.50 cm. y 12.00 cm.









Lambayeque. Vasijas. Oro. Martillado y repujado. Serie de cuatro vasijas con decoración escalonada en degradé. 10.00 cm., 16.00 cm., 4.00 cm. y 11.00 cm.

Lambayeque. Vaso. Oro. Martillado y repujado. Decoración de esferas y dos líneas cincadas. 15.50 cm.

Vasos. Oro. Martillado y repujado. Serie de cuatro esbeltos vasos con decoración muy sobria. 24.50 cm., 18.00 cm., 16.50 cm. y 19.00 cm.

Págs. 224 y 225. Lambayeque.









Págs. 228 y 231. Lambayeque. Vasos. Oro.
Martillado y repujado. Serie de vasos decorados con
motivos geométricos y concéntricos.
11.50 cm., 18.50 cm. y 15.00 cm. / 14.30 cm., 14.10 cm.,
14.00 cm. y 14.00 cm.

Pág. 229. Lambayeque. Vasos. Oro.
Martillado y repujado. Vasos con base calada. Decoración
variada y bordeada por cenefas.
15.00 cm., 15.00 cm. y 14.00 cm.

Lambayeque. Vasijas. Oro. Martillado y
repujado. Decoración en alto relieve en cruz y escalonada.
8.50 cm. y 6.20 cm.

Pág. 232. Lambayeque. Cuenco y vaso. Oro.
Martillado y repujado. Decoración típica lambayecana de
personajes de perfil y motivos en orlas.
13.00 cm. y 18.00 cm.









Pág. 233. Lambayeque. Vasos. Oro. Martillado y repujado.
Decoración de aves enmarcadas por cenefas.
16.00 y 10.50 cm.

Lambayeque. Vasijas. Oro. Martillado y repujado.
Tres recipientes decorados con motivos ornitomorfos y
geométricos formando cenefas.
8.00 cm., 20.20 cm. y 6.50 cm.

Pág. 235. Lambayeque. Vasijas. Oro. Martillado y repujado.
Serie de cuatro vasijas con decoración escalonada
en degradé.
16.00 cm., 11.00 cm., 10.00 cm. y 4.00 cm.







Págs. 239 y 240. Lambayeque. Orejeras. Oro. Martillado, repujado, calado y soldado. Serie de orejeras muy elaboradas y en alto relieve representando deidades y temas típicos de la iconografía norteña. 7.00 cm., 6.50 cm., 6.00 cm. y 10.00 cm.

Lambayeque. Orejera. Oro. Martillado, repujado y soldado. Representación de personaje frontal con tocado semicircular elaborado con gran calidad. 8.00 cm.

Pág. 237. Lambayeque. Orejera. Oro. Martillado, repujado, calado y soldado. Con representación de deidad o personaje frontal y decoración variada. 6.00 cm.









Pág. 241. Lambayeque. Corona. Oro. Martillado y repujado. Hermosa corona dividida en tres campos a modo de cenefas decoradas con motivos zoomorfos y geométricos esplíndidos. 19.00 cm.

Lambayeque. Orejeras. Oro. Martillado, repujado, calado y soldado. Extraordinario par de orejeras con representación de dignatario sobre anda con dos portadores de grandes tocados y ayudante portando vasija con máscara de ave. 11.00 cm.











Pág. 243. Lambayeque. Oro. Martillado y repujado. Grupo de cuentas que forman pectoral decoradas con personajes típicos vistos de perfil. 92.00 cm. y 18.00 cm. x 12.00 cm.

Pág. 244. Lambayeque. Oro. Martillado y repujado. Pectorales formados por cuentas recortadas, representando figuras zoomorfas unidas por esteras. 45.00 cm. y 92.00 cm.

Págs. 245 y 246. Lambayeque. Collares. Oro. Martillado, repujado y soldado. Grupo de collares con cuentas en forma de figuras antropomorfas y esteras. 28.00 cm. y 34.00 cm. y 30.00 cm.





Pág. 247. Lambayeque. Depilador. Oro. Martillado, repujado y calado. Personaje de perfil portando vaso, 4.00 cm.

Lambayeque. Depilador. Oro. Martillado y repujado. Ave de diseño muy estilizado, 4.00 cm.

Lambayeque. Vaso. Oro y plata. Martillado, repujado y soldado. Vasija en forma de pierna humana, 19.50 cm.

Anda Ceremonial Lambayecana: Iconografía y Simbología

Paloma Carcedo Muro

Las medidas de comunicación, el transporte y la movilidad personal fueron uno de los aportes más sofisticados que nos dejaron las culturas Precolombinas de los Andes Centrales.

Carecían de animales de carga y transporte como el caballo ó el burro utilizados muchos siglos atrás en el Viejo Mundo. Su único animal de carga fue la llama la cual al no poder transportar más de un quintal de peso no pudo usarse para el transporte de personas.

Las representaciones que nos han llegado de los diferentes tipos de movilidad personal en el Perú Precolombino se ciñen a tres tipos: a) las andas consistentes en un tablero sostenido por dos varas paralelas portadas por 4 hombres encima del cual va sentado un alto dignatario. En los ceramios pintados Mochicas y en los objetos de metal Chimús (especialmente en las orejeras), las varas terminan en una cabeza de felino o serpiente, b) andas alargadas y oblongas con una única vara central y dos secciones cóncavas en el centro que es portada por 2 hombres, uno delante y otro detrás, y que se utilizaban para transportar a los muertos. Andas de este tipo son representadas en ceramios y conjuntos de metal Chimús y c) las literas que, a diferencia de las andas, presentan cerrados algunos de sus lados. El espaldar a estudio sería la parte trasera de una litera cerrada sólo por detrás. A veces se cierran lateralmente, como se representa en los ceramios mochicas pintados, presentando el signo escalonado o totalmente cerrados en sus cuatro lados y techados como se representan en los dibujos que sobre la vida en el incanato hizo Guamán Poma de Ayala.

Hay dos conjuntos de la época Chimú que representan de manera magistral la procesión de una litera vacía portada por 4 hombres y un anda oblonga con el difunto dentro portada por 2 hombres. Una se encuentra en el Museo Oro del Perú (M.O.P. 4286) y la otra en el Museo de Historia Natural de Nueva York, colección Fred Olsen. En ambos conjuntos aparece una litera vacía cuya forma se ajusta a la que tendría el espaldar a estudio. No se han encontrado literas completas pero sí algunos espaldares aunque son muy escasos. De todos ellos este espaldar es el más majestuoso y solemne encerrando una profunda simbología como veremos.

El espaldar del Museo Oro de Perú fue encontrado por *huaque-ros*¹ a mediados de los años 60 en la parte trasera del cuadrángulo

1. Término usado en Perú por los saqueadores de tumbas.

del grupo Tschudi en Chan Chan, capital del reino Chimú, junto con unas 60 copas de diferentes formas, 20 discos de plata repujada y otro espaldar mucho más sencillo que éste (M.O.P. 5720) compuesto por 6 estructuras-templo que encierran cada una de ellas una figura sosteniendo un vaso. Es muy posible que ambos espaldares formaran parte de dos literas que pertenecían al mismo personaje.

La parte decorada del espaldar sería la que vería el pueblo mientras que la trasera tendría un enorme cojín que la cubría y sobre el cual apoyaría la espalda el alto dignatario. De ahí que esta parte no presente decoración alguna excepto los dos templetes traseros (fig. 12 bis y 22 bis) que quedarían a la vista.

Estudio del espaldar

En la estructura del espaldar hay dos zonas diferenciales: una mayor principal compuesta por 6 estructuras-templo con rampa que encierran cada una de ellas 3 personajes ricamente ataviados más 2 figuras aisladas que flanquean el templete superior y otra zona que forma los laterales y que está compuesta por 4 estructuras-templo, dos delanteras y dos traseras, sin rampa y con una figura en cada uno también ricamente vestida.

A cada templo-estructura se le ha puesto una letra siendo A, B, C, D, E y F para cada templo de la zona principal que llamaremos X y G y H para los 2 templetes laterales de la zona que llamaremos Y. Siguiendo la correlación de los templetes a cada figura se le ha puesto un número, es decir, templete A figuras 1, 2 y 3, les sigue la figura aislada con número 4, luego el templete B con figuras 5, 6 y 7, les sigue la figura aislada Nº 8, luego el templete C con figuras 9, 10 y 11, templete D con figuras 13, 14 y 15, templete E con figuras 16, 17 y 18 y templete F con figuras 18, 19 y 20.

La zona lateral compuesta por dos templetes y sus traseros respectivos, llamada zona Y, esta formada por los templetes G con las figuras 12 y su trasera 12 bis y el templete H con las figuras 22 y 22 bis (dibujo 10). Aunque en su principio parezca confusa tanta nomenclatura ha sido necesaria darla, como veremos más adelante, por lo complicado del estudio y la gran relación correlativa que existe entre las estructuras y las figuras. Dividiremos el estudio en dos apartados: a) las estructuras-templo, b) las figuras que encierran: los tocados, las máscaras y las armas.

Las estructuras-templo

Conforme a los dibujos (5-6) vemos que las estructuras-templo representan la típica estructura que se refleja en los ceramios mochicas y chimús, es decir, una estructura rectangular con tejado a dos aguas sostenidos por postes de madera (en este caso pintados) y una rampa central de acceso.

La importancia de este tipo de estructura resalta por ser la misma que se ha encontrado en las excavaciones efectuadas por el Dr. Shimada (Shimada en prensa) en el Recinto de Sicán² de Batán Grande. Cada es-

2 La cultura Sicán se desarrolló en la región de Lambayeque, costa norte del Perú, durante el Horizonte Medio y parte temprana del Intermedio Tardío (700-1100 d.C.) en el complejo arqueológico de Batán Grande. Las huacas Las Ventanas, Corte, Oro, Rodillóna, Ingeniero, La Merced, Botija y Facho, a dicho conjunto se le llama Recinto funerario-religioso Sicán. El Dr. Shimada la reconoce como una parte o división de tiempo de la tradición cultural que se conoce como cultura Lambayeque (Shimada 1985).

Lambayeque. Gran espaldar de anda ceremonial.
Madera, plata y plumas.
1.28 x 58.00 cm.
Templete "B". Dimensiones interiores 11.00 x 18.50 cm.
Figs. 5, 6 y 7 metal dorado.

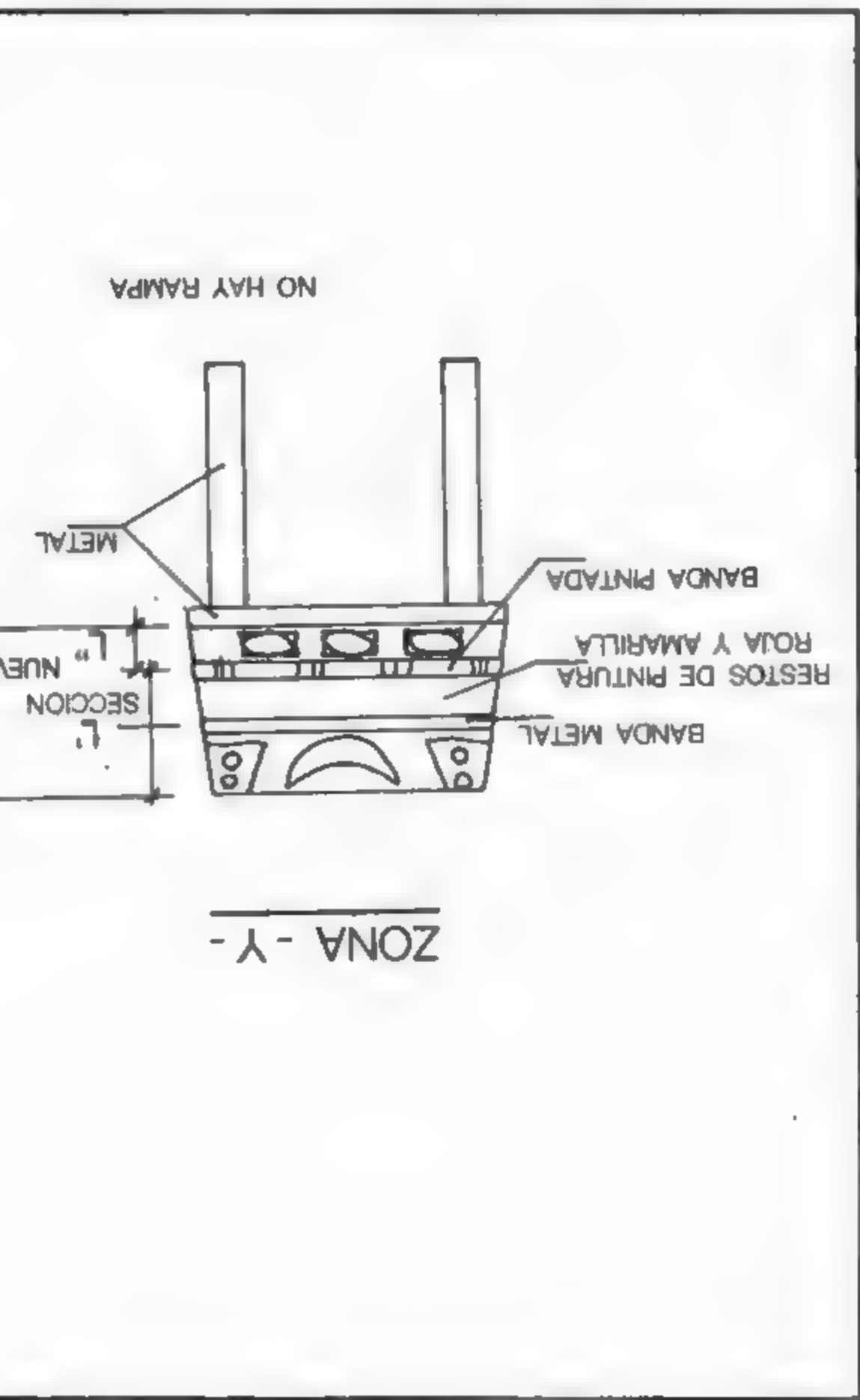
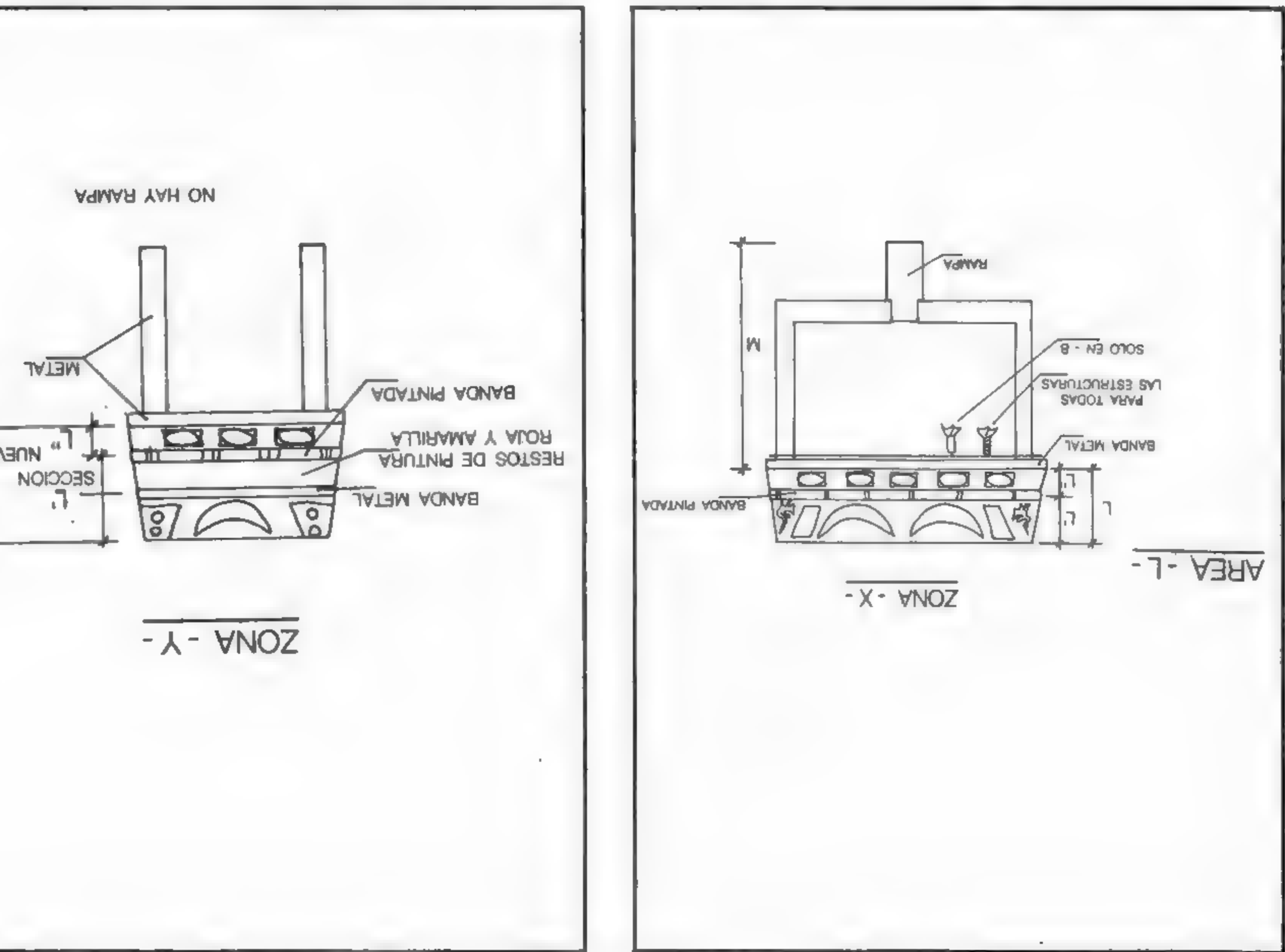


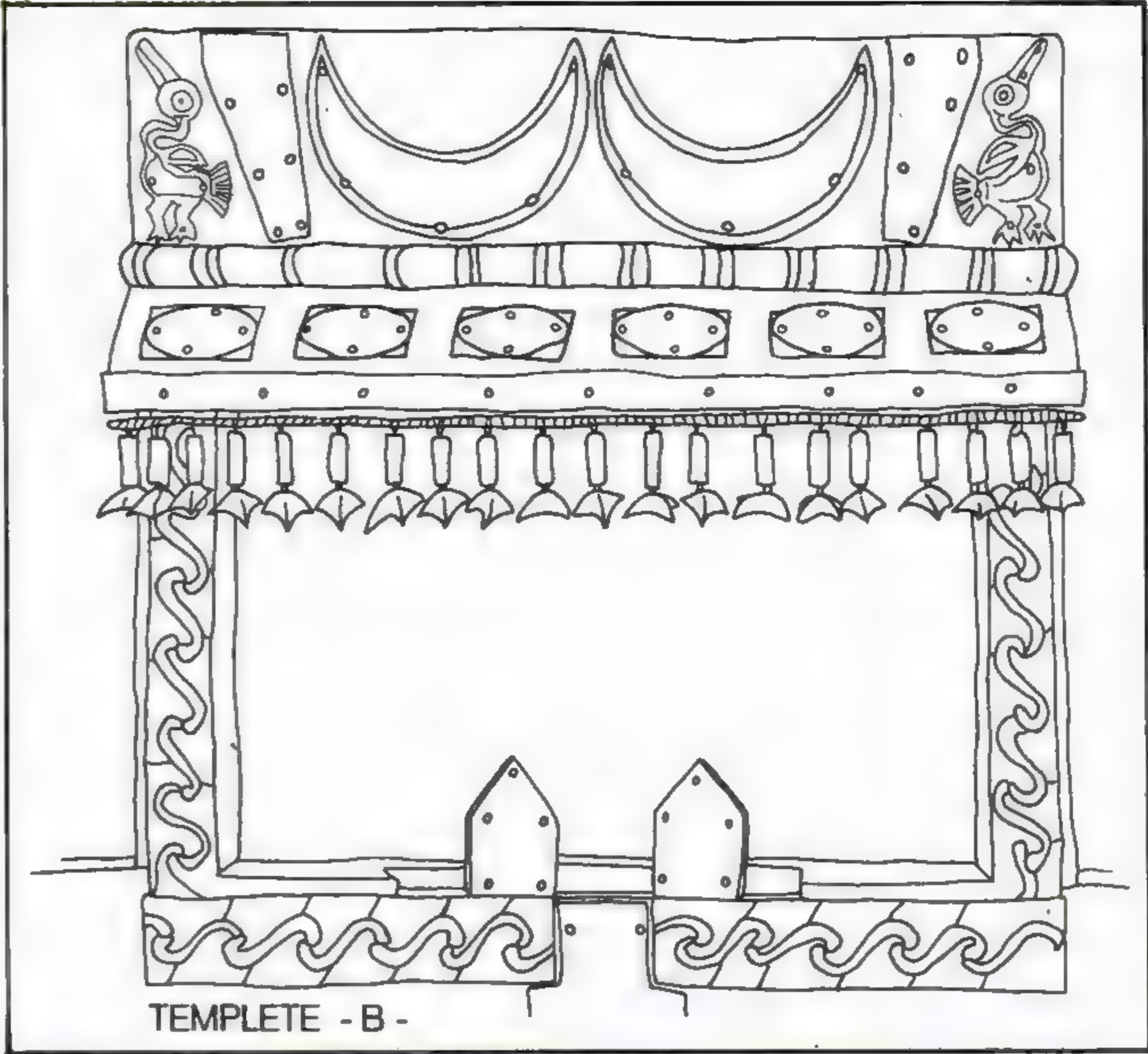
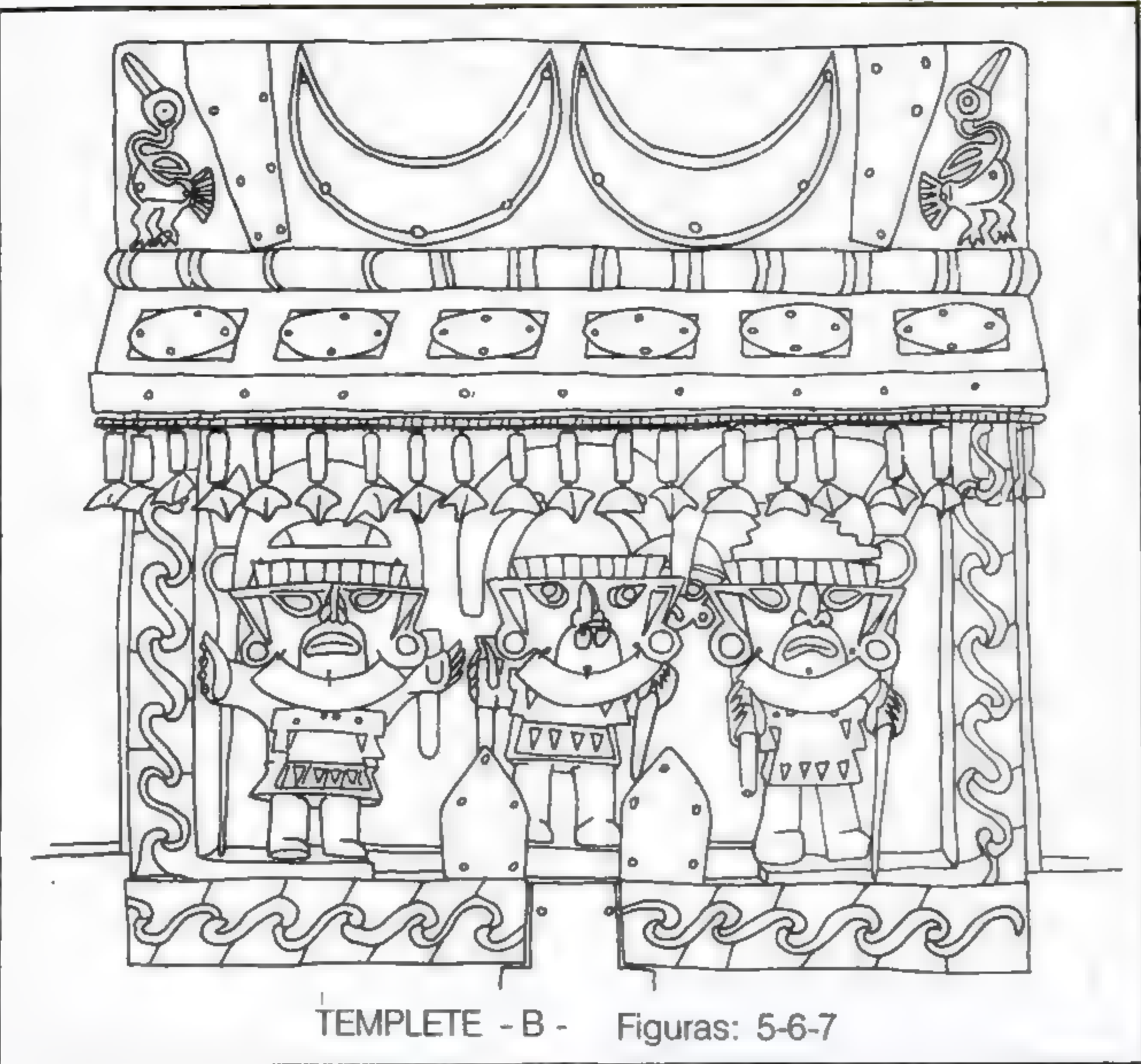
El área L' está pintada en negro con pequeños cuadrados encima en color rojo o amarillo sobre los cuales va a su vez una chapa de metal circular. Esta composición se da en todos los templete pero con variación en cuanto al número de chapas circulares y el color de los cuadrados. Curiosamente se vuelve a repetir el mismo triángulo que hacíamos anteriormente. Es decir, si tenemos en cuenta el color vemos que las estructuras B, D y F están formadas en el área L' por cuadrados de color rojo sobre los cuales va una chapa de metal circular, en cambio, en las estructuras A, E y C los cuadrados que sostienen las chapas circulares son de color amarillo (dibujo 10). Si unimos los templete que van pintados en amarillo y los pintados en rojo curiosamente volvemos a obtener dos triángulos cuyos vértices se contraponen como ocurría con los metales.

El área L' está compuesta por dos medias lunas flanqueadas por dos planchas rectangulares y dos aves que miran hacia arriba, todo en metal. Esta composición no varía en los 6 templete que conforman la zona X del espaldar. Lo que sí varía es la clase de metal utilizado entre ellos; en unos se utiliza oro y en otros plata. La tecnología Sicán se caracteriza por el uso de aleaciones binarias (plata - cobre; oro - cobre) y terciarias (oro, plata y cobre), las 2 últimas llamadas en el Nuevo Mundo *tumbaga*. Su utilización en los objetos depende del color final que se quiera dar a la superficie del objeto. Esto se obtiene mediante la inmersión de la pieza en una solución de plantas, ácido úrico o minerales durante la operación de martillado y recalentamiento de la pieza. (Lechtman 1973). La solución sirve para quitar la capa de óxido de cobre que se produce durante el martilleo y consiguiente calentamiento. Mientras que las estructuras A, E y C son en plata, B, D y F son en oro pudiendo establecer dos triángulos (dibujo 10) que abarcarían dichos templete en oro y plata, cuyos vértices estarían en contraposición. La separación entre L' y L'' la forma una pequeña varilla de madera pintada en colores rojo, amarillo y azul que forma rectángulos.

Zona X área L

El área L' está compuesta por dos medias lunas flanqueadas por dos planchas rectangulares y dos aves que miran hacia arriba, todo en metal. Esta composición no varía en los 6 templete que conforman la zona X del espaldar. Lo que sí varía es la clase de metal utilizado entre ellos; en unos se utiliza oro y en otros plata. La tecnología Sicán se caracteriza por el uso de aleaciones binarias (plata - cobre; oro - cobre) y terciarias (oro, plata y cobre), las 2 últimas llamadas en el Nuevo Mundo *tumbaga*. Su utilización en los objetos depende del color final que se quiera dar a la superficie del objeto. Esto se obtiene mediante la inmersión de la pieza en una solución de plantas, ácido úrico o minerales durante la operación de martillado y recalentamiento de la pieza. (Lechtman 1973). La solución sirve para quitar la capa de óxido de cobre que se produce durante el martilleo y consiguiente calentamiento. Mientras que las estructuras A, E y C son en plata, B, D y F son en oro pudiendo establecer dos triángulos (dibujo 10) que abarcarían dichos templete en oro y plata, cuyos vértices estarían en contraposición. La separación entre L' y L'' la forma una pequeña varilla de madera pintada en colores rojo, amarillo y azul que forma rectángulos.





3 Las pinturas-murales de Ucupe, Valle de Lambayeque, descubiertas en 1983 por el Dr. Walter Alva y Susana Meneses, presentan en su contorno un dibujo de volutas esca-lonadas parecido a ésta (Alva y Meneses 1983).

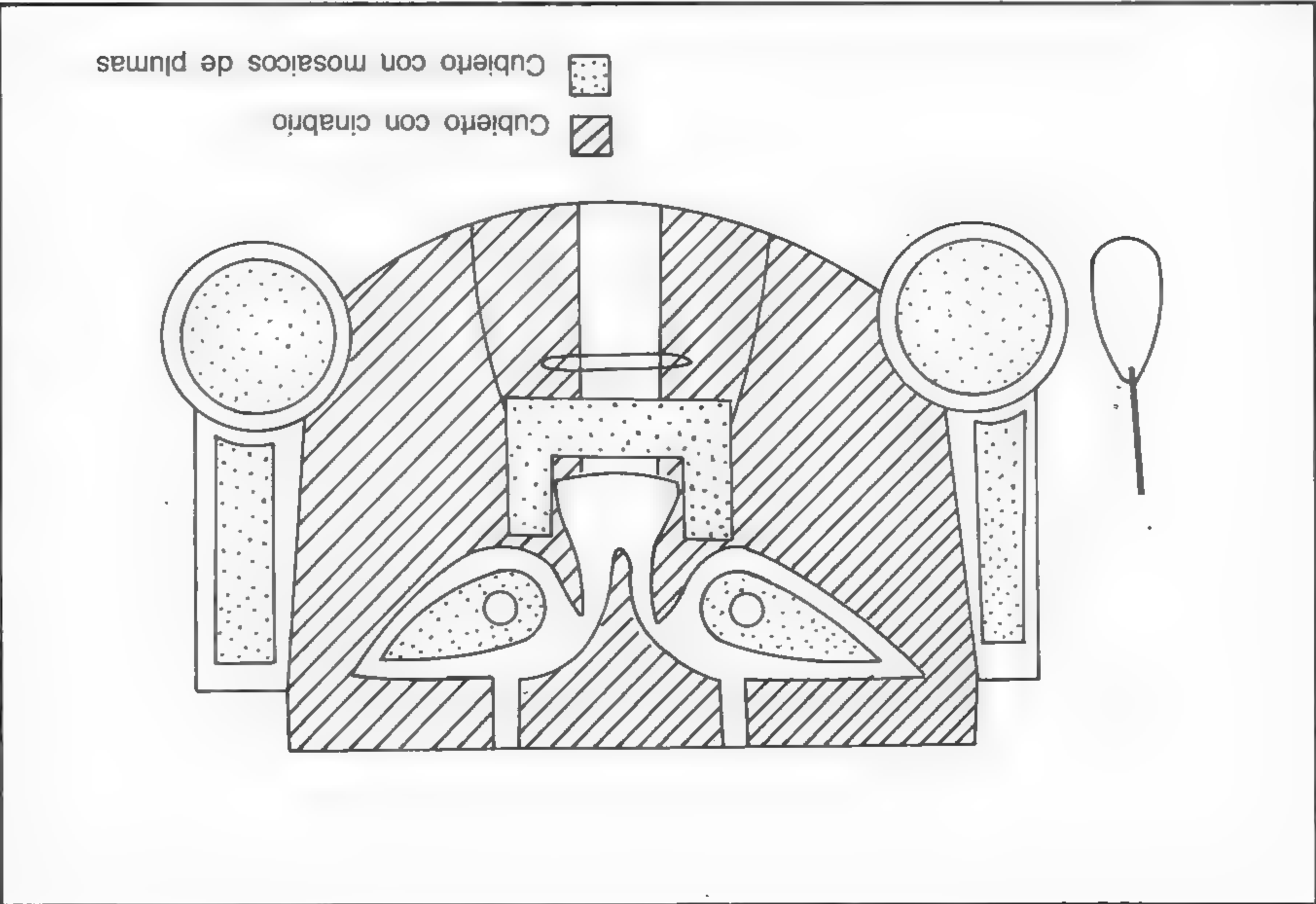
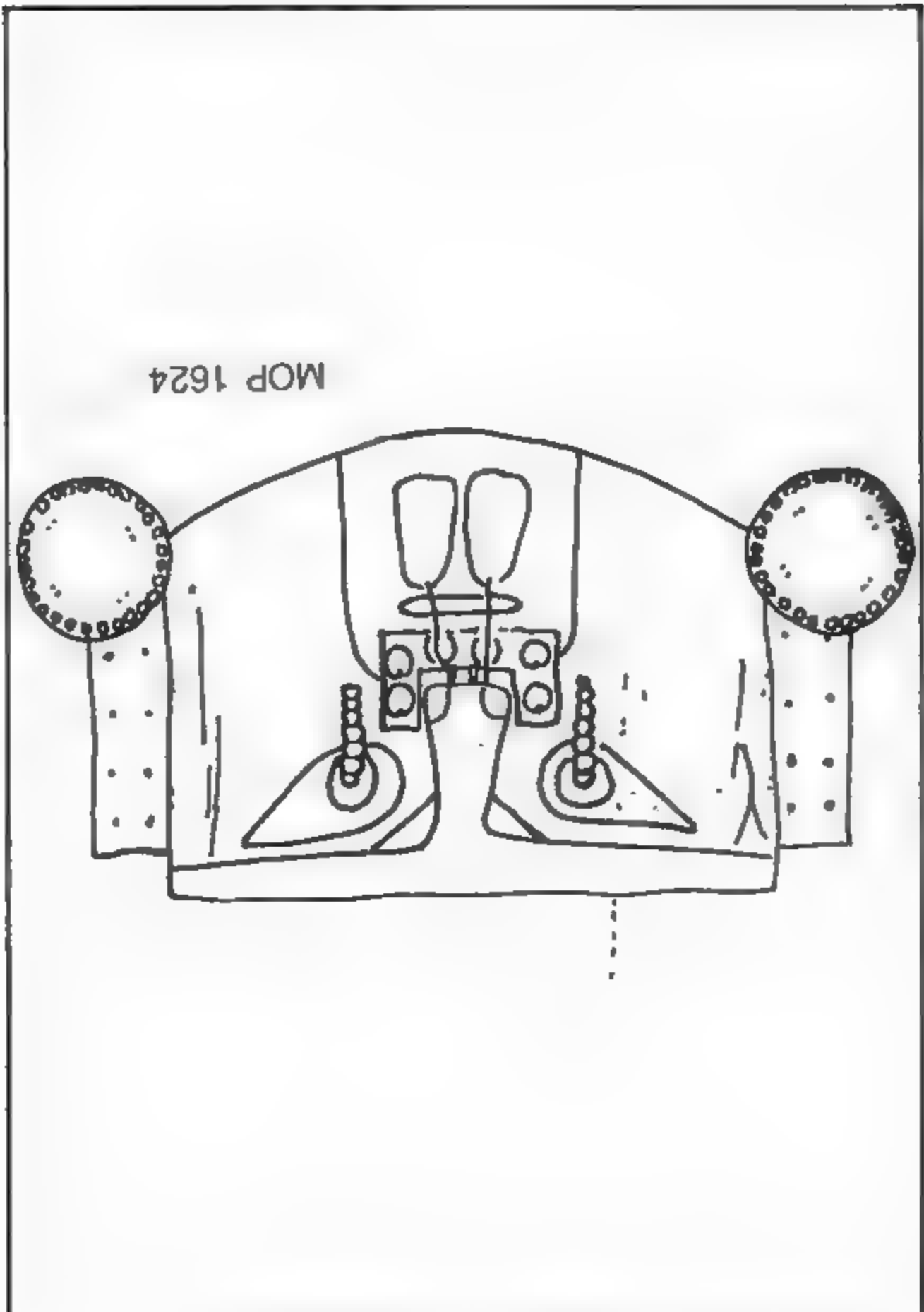
Esto induce a pensar si en realidad ésta sería su posición real o fue-ron *puestas* allí por antojo. Las planchas metálicas de la estructura 22 bis están superpuestas a la pintura por medio de 6 clavos en cada banda, 2 en la parte superior, 2 en la central y 2 en la inferior. En el resto de las estruc-turas del espaldar no hay huellas de haber clavado ninguna plancha metáli-ca con lo que nos hizo suponer que las planchas metálicas de las figuras 12 bis y 22 bis fueron puestas después de ser sacado el espaldar de la tumba. Esto lo confirma el hecho de que se utilizaron planchas metálicas de com-posición diferente al resto del espaldar. Revisando los archivos fotográficos antiguos del espaldar vimos que antes de que se hiciera la restauración por la cual fue llevado este espaldar al Museo de Historia Natural de Nue-va York, circunstancia bajo la cual se pudo llevar a cabo este estudio en 1981, ya faltaban en algunas estructuras-templo las rampas que fueron he-chas a imitación de las antiguas y las planchas metálicas que adornan

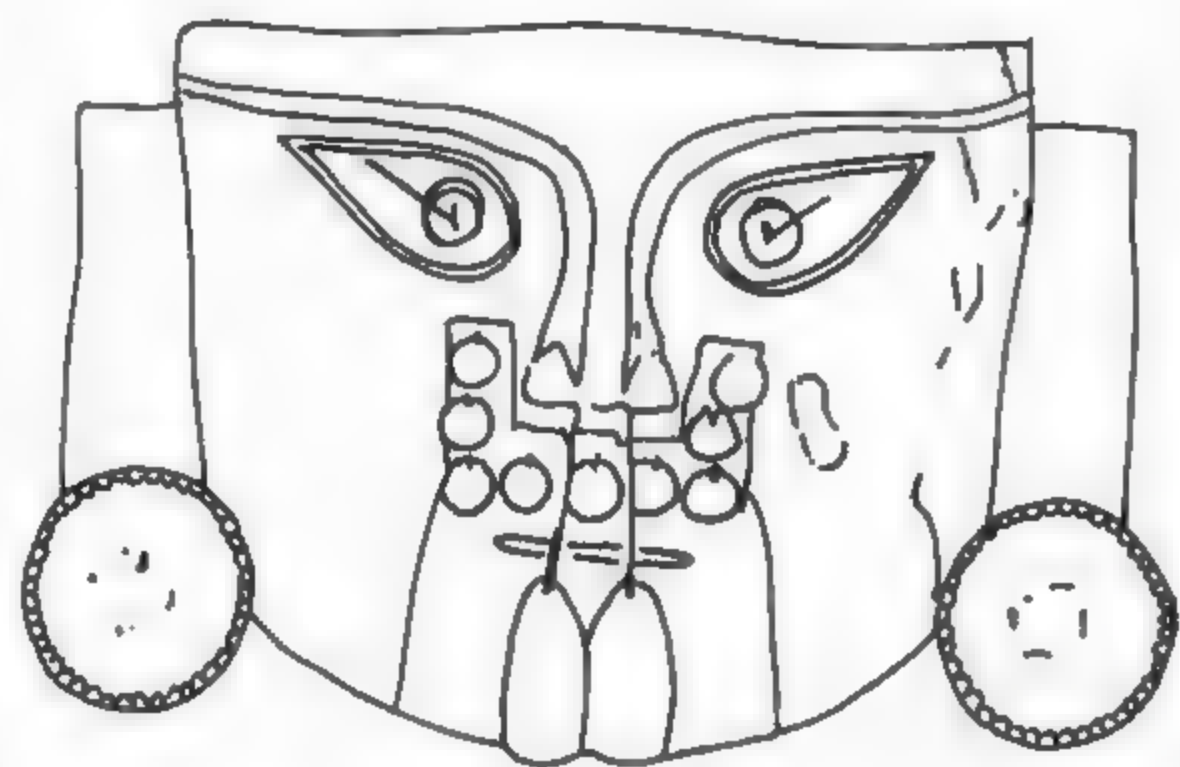
Si bien la zona L, como hemos visto, es muy importante desde el punto de vista de la simbología, la zona M es importante bajo el punto de vista de la decoración y aplicación de la pintura. Comprende dos partes fundamentales, las bandas laterales y lo que hemos llamado *rampa*. En to-das las estructuras-templo del espaldar (tanto en la parte X como en Y), se presenta en esta área la misma decoración. Esta consiste en dos bandas la-terales pintadas formando un dibujo en forma de S³. En la parte trasera (estructuras 12 bis y 22 bis) presentan encima de este dibujo unas chapas metálicas faltándole a la estructura 12 bis la plancha metálica derecha.

Zona X área M (dibujos 3-4)

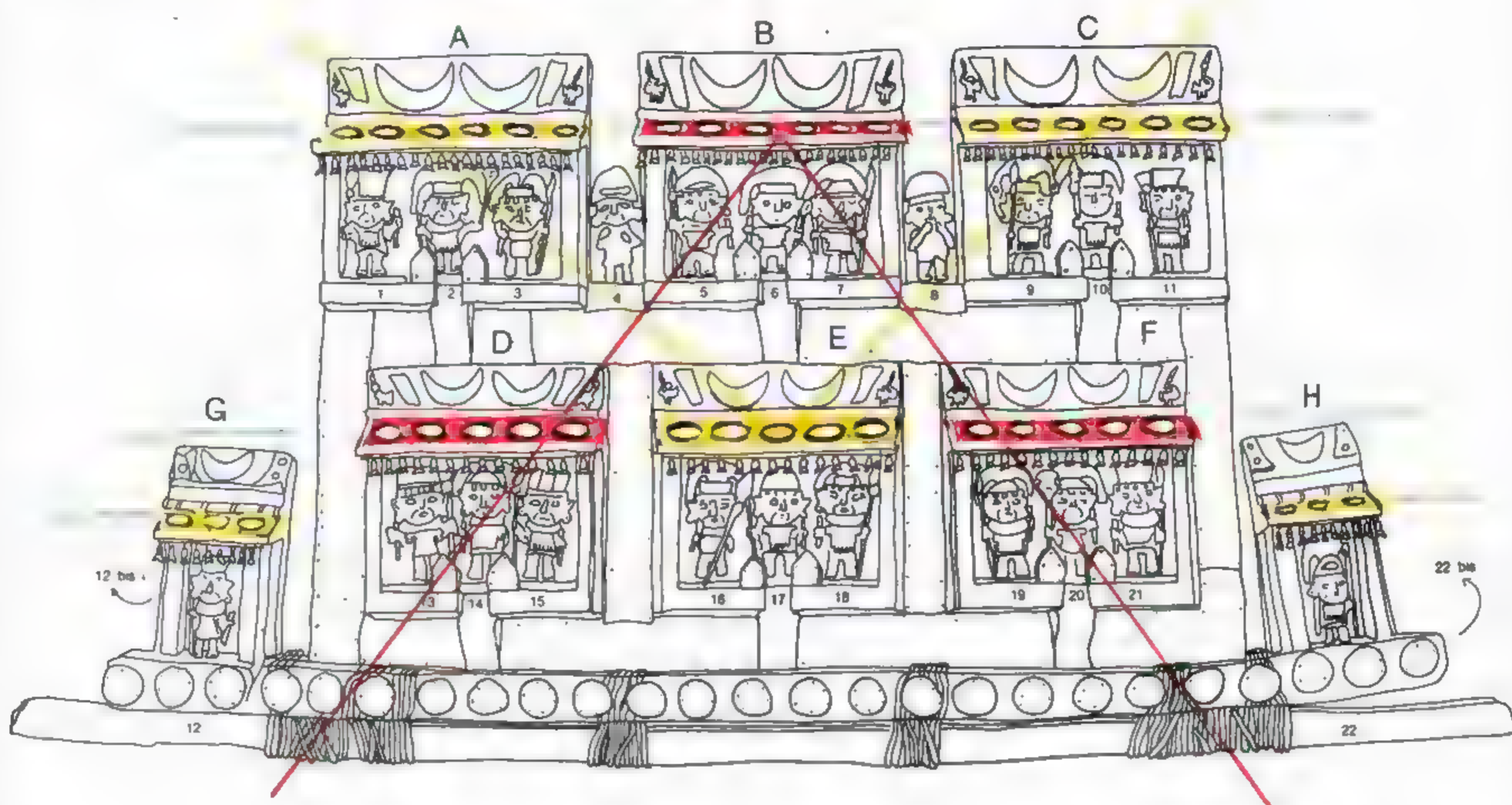
En cuanto al número de chapas metálicas también hay una relación. Mientras que las estructuras A, B y C tienen 6 chapas de metal, las estruc-turas D, E y F tienen 5 causando de ésta manera un *movimiento en horizon-tal*. Es decir, se puede hablar de un compás 1-2-3 y 2-2, amarillo-rojo-amaril-lo y rojo-amarillo-rojo en cuanto a la utilización de colores y 1-2-1 y 2-1-2, plata-oro-plata y oro-plata-oro en cuanto a la utilización de metales, que va a caracterizar el *movimiento* interno del espaldar.

Reconstrucción de las máscaras Sicán.
Máscara Sicán Medio (850-1050) de una sola hoja de metal en oro. Siete adornos en las pupilas de los ojos sujetos por alambres de oro. Nariguera en forma de U con seis adornos circulares dorados y dos "antenas" que salen de las fosas nasales.
M.O.P. 1624. Alto 31.40 cm., ancho 63.50 cm.,
Peso 1,067 gr.
Máscaras Sicán Medio de una sola hoja de metal en oro. Pupilas, con restos de plumas y ojos con alambres de oro. Nariguera en cobre con nueve adornos circulares dorados y dos "antenas".
Colección Privada. Alto 28.30 cm., ancho 43.20 cm.
Peso 698 gr.





RELACION POR EL COLOR {
 — Amarillo — Plata
 — Rojo — Oro
 — Verde — Número igual de círculos



las estructuras-templo 12 bis y 22 bis. Por lo tanto es de suponer que dichas planchas fueron puestas por *capricho* durante esa primera restauración.

Por último, y dentro de la decoración de la estructura-templo vemos que de la parte superior de cada una, con excepción de la estructura B, pende una hilera de pequeños colgantes hechos de chaquiras o cuentas de lapislázuli o crisocola que terminan en un adorno metálico en forma de campanilla.

En el templete B en vez de chaquiras de color turquesa tiene unos canutos pequeñitos de madera cubiertos por unas minúsculas plumas del mismo color terminando también en una campanilla. Examinando con detenimiento la manera de estar engarzadas las cuentas o chaquiras y enlazadas entre sí al alambre que las sujeta, vimos que cada colgante está individualmente sujeto al alambre superior; en cambio, los canutos están enlazados todos con un mismo hilo al alambre, los hilos utilizados en las chaquiras son nuevos mientras que el hilo que une todos los canutos es antiguo. Esto nos ha llevado a pensar que la única decoración original sería la de la estructura B y que la otras se hicieron en los últimos años. Es fácil que la madera al ser más frágil al paso del tiempo se destruya con más facilidad lo que no permite que se conserven bien los objetos hechos con ellas (como las figuras), como consecuencia es posible que los canutos auténticos se destruyeran y en algún momento en la actualidad decidieran cambiarlos por las chaquiras de crisocola color que imitaría al azul de las plumas de los canutos. También refuerza esta idea el hecho que en las estructuras con chaquiras se ha puesto un hilo de algodón que no cumple función alguna, a lo largo del alambre que las sujeta imitando la misma torsión que el que une todos los canutos de la estructura B.

Las estructuras-templos traseras (12 bis y 22 bis) no llevan adornos ni de canutos ni de turquesas aunque sí mantienen el alambre metálico y el hilo que soportaría la decoración.

Esta manera de encargar las chaquiras y los canutos es muy usual en la decoración del arte de Sicán Medio (850-1050 d.C.) como los tumis ceremoniales en los que de las orejeras penden adornos de chaquiras como los representados aquí (M.O.P. 2708) o en los sombreros de plumas o coronas (M.O.P. 4357-4358-4359).

a) Las figuras están esculpidas en un tipo de madera muy fina que permitía su fácil ejecución pero la forma de elaboración es muy tosca sin poner mucho esmero en su ejecución. En la cara sólo incisiones profundas marcan unos ojos grandes y rasgados y una boca en posición de reír. Carecen de nariz posiblemente porque encima llevan la máscara metálica y aquella le supondría un estorbo. El cuerpo toscamente esculpido representa las formas esenciales en bulto redondo sin marcar dedos ni delimitar bien las manos que están abiertas para sujetar las armas y *tubitos* que portan. En la parte trasera lleva cada figura debajo del cuello un agujero del cual sale un hierro que sujeta la figura al espaldar. Lo más importante esculpido sería el tocado que en cada una de ellas es diferente y del cual hablaremos más adelante.

Esta es la parte más complicada, informativa e interesante del estudio del espaldar. Complicada porque cada figura en sí misma encierra tal información que nos ha sido necesario dividir su estudio en 5 partes: a) la figura en sí, b) los tocados, c) las máscaras metálicas que portan, d) las armas, e) el faldellín (dibujo 11).

Las figuras que encierran los temples

Los 25 adornos metálicos circulares que adornan la parte inferior del espaldar descansan sobre una zona *limpia*, es decir, no nos ha llegado ningún rastro de pintura aunque es posible que originalmente sí la hubiera.

La zona Y se compone de 4 estructuras-templo, dos delanteras (12 y 22) y dos traseras (12 bis y 22 bis). Dichas estructuras presentan diferencias con respecto a las de la zona X. En la parte superior de los temples en vez de dos medias lunas tenemos una media luna flanqueada por dos planchas metálicas y dos círculos a cada lado (en vez de aves). En las estructuras delanteras (22) los adornos metálicos son de plata y los traseros (22 bis) de oro; las de plata circulares (3) descansan sobre cuadrados pintados de amarillo y los de oro sobre cuadrados pintados de rojo (amarillo delante y rojo atrás).

Habiendo completado el estudio de la zona X con sus áreas L' y L'', pasamos a la zona Y y ver también sus zonas L' y L''.

Zona Y área L (dibujo 2)

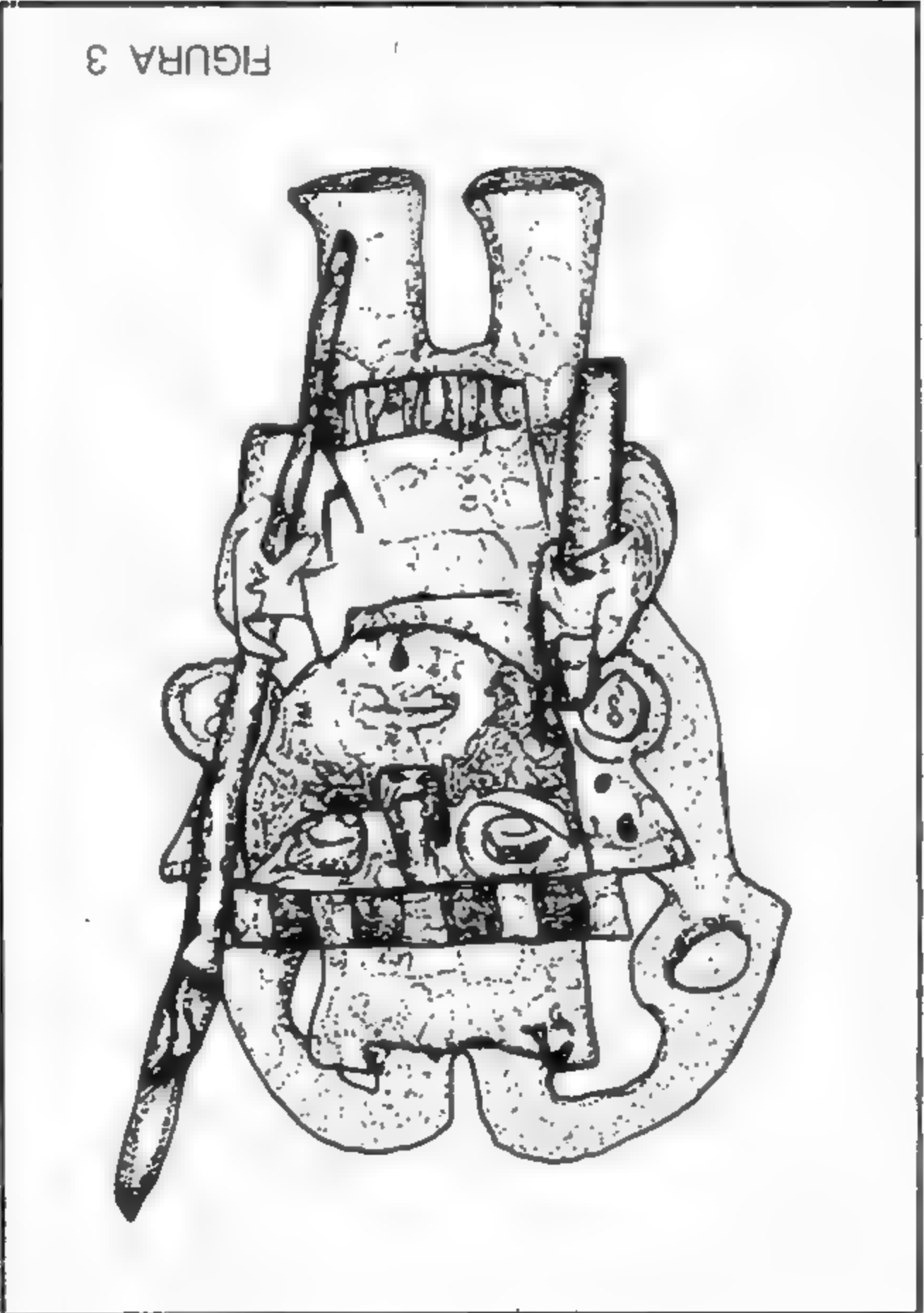
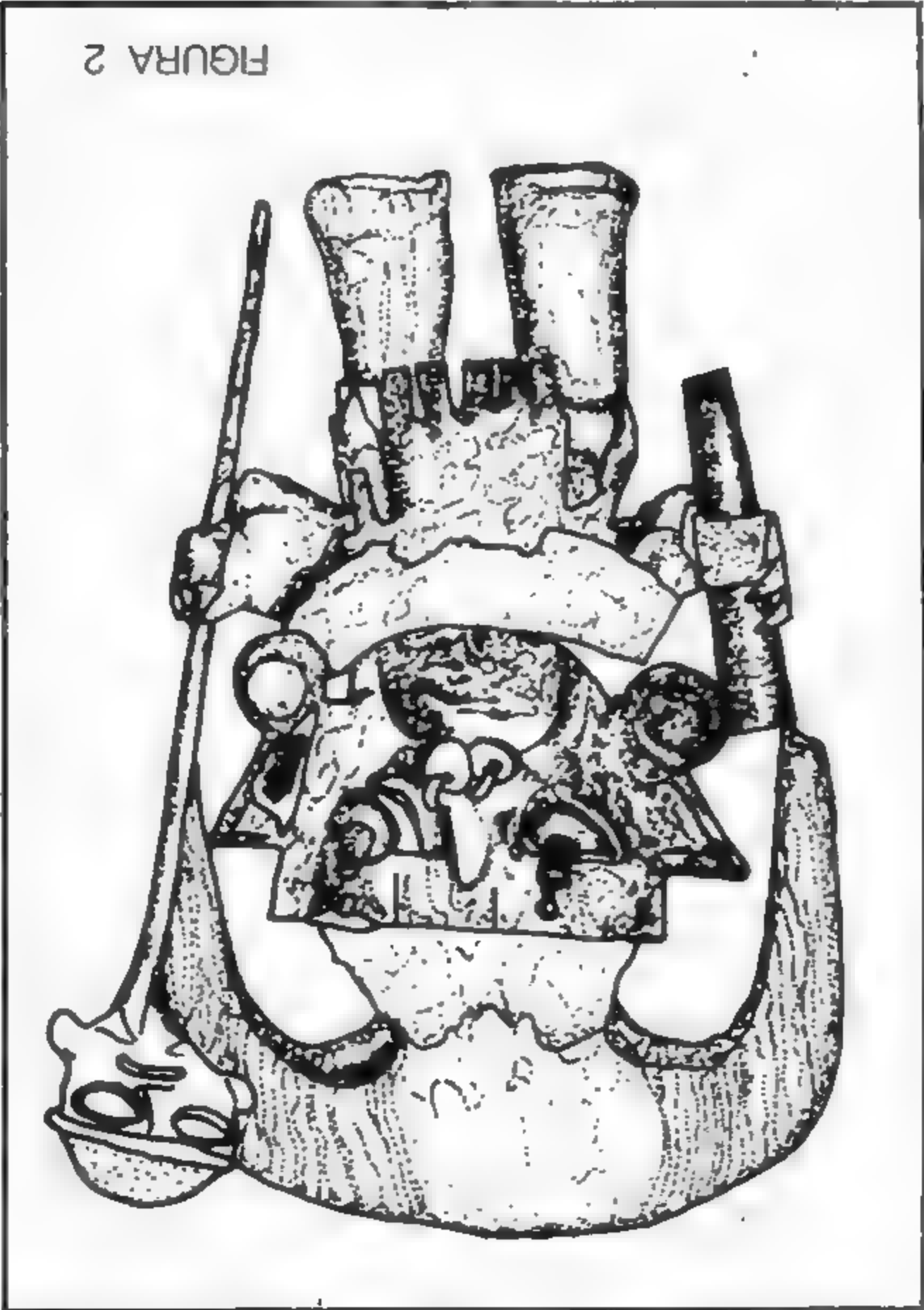
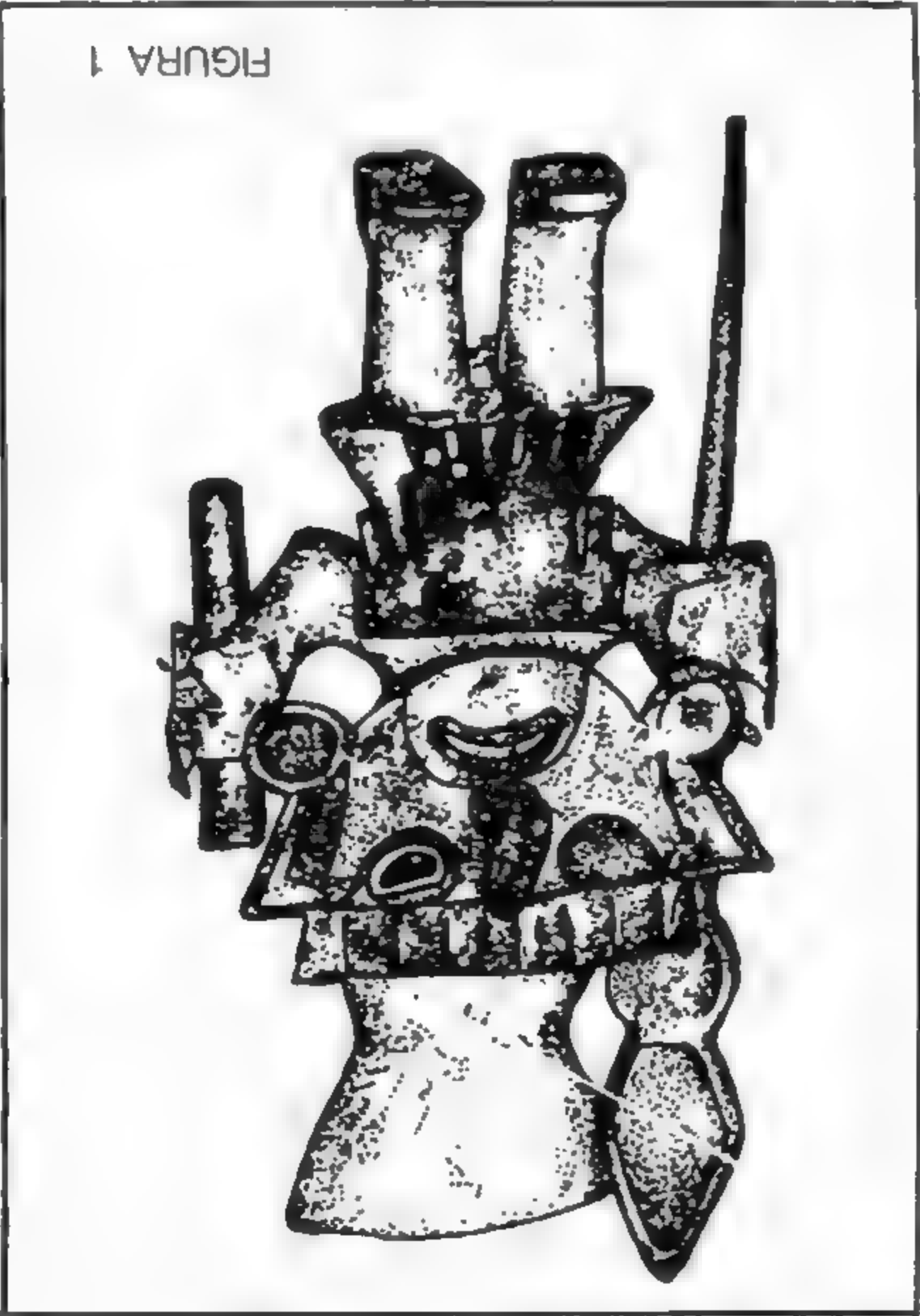


Fig. 5. Restos de plumas en tocado y cuerpo. Metal dorado. Máscara con restos de pintura de cinabrio y plumas. Ambas máscaras con barbuquejo.

Templete "C", figuras 5, 6 y 7. Alto 10.00 cm. aprox. Metal dorado.

Templete "B", figuras 1, 2 y 3. Alto 10.00 cm. aprox. Metal plateado.

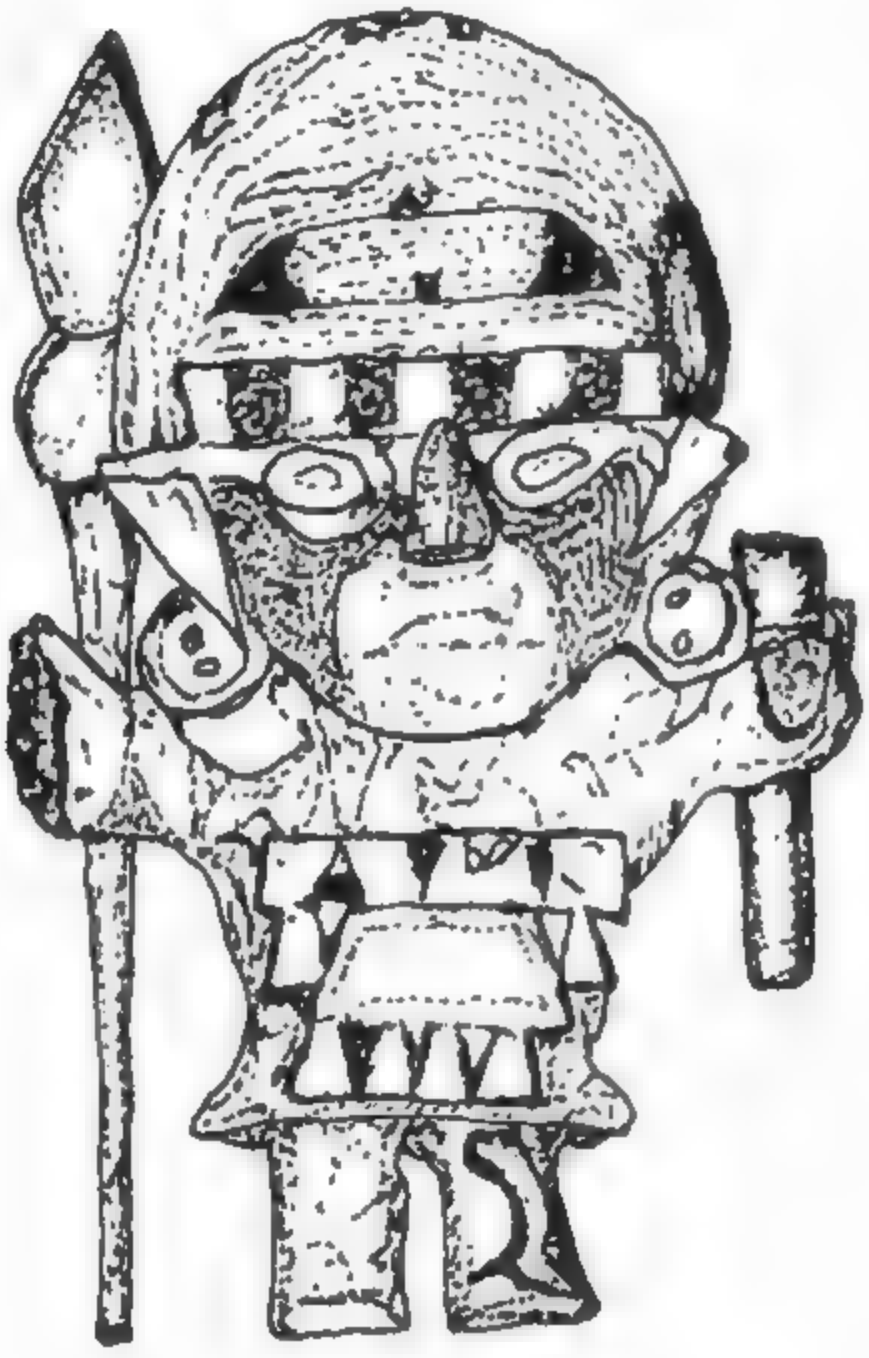


FIGURA 5

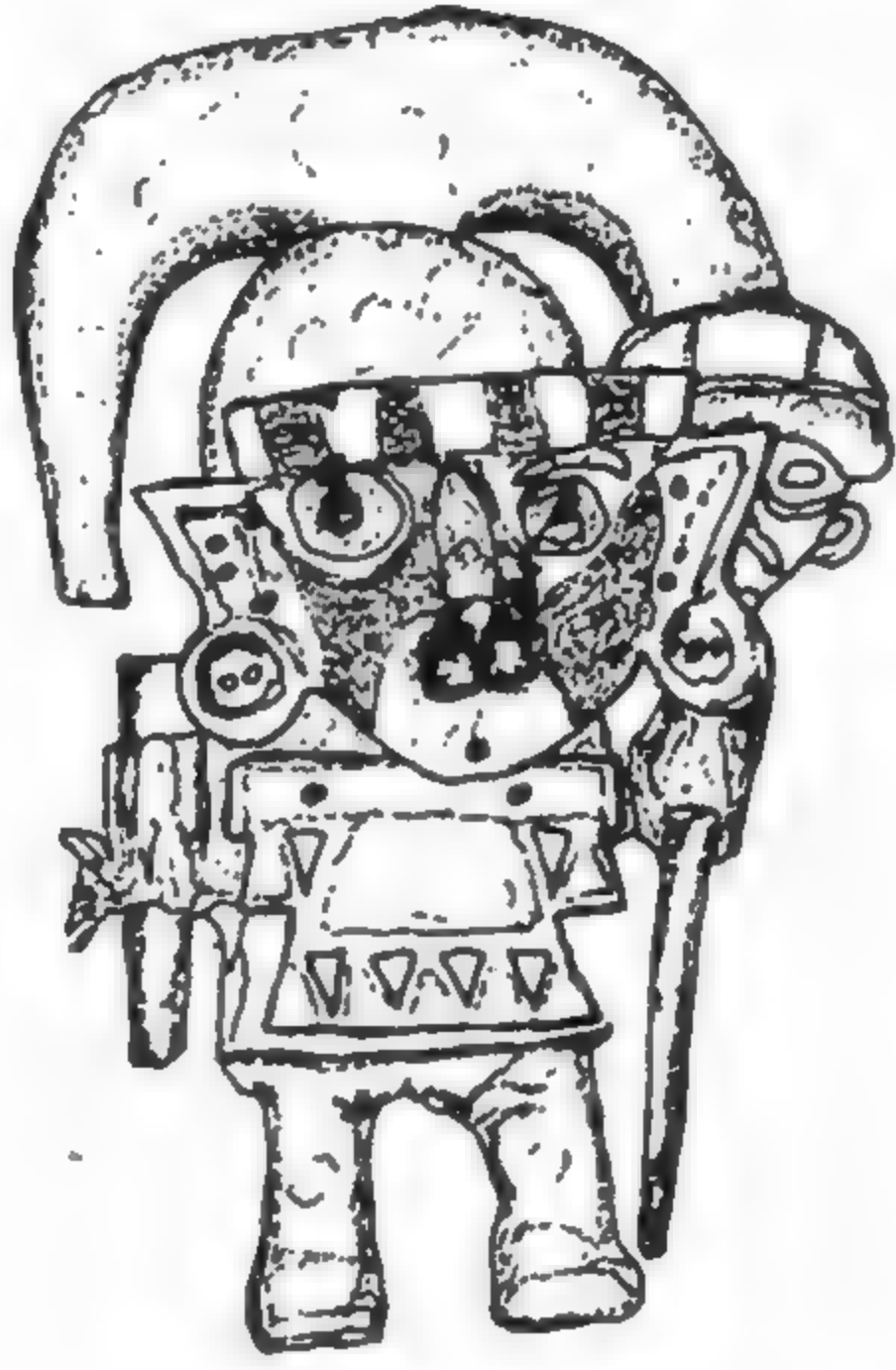


FIGURA 6

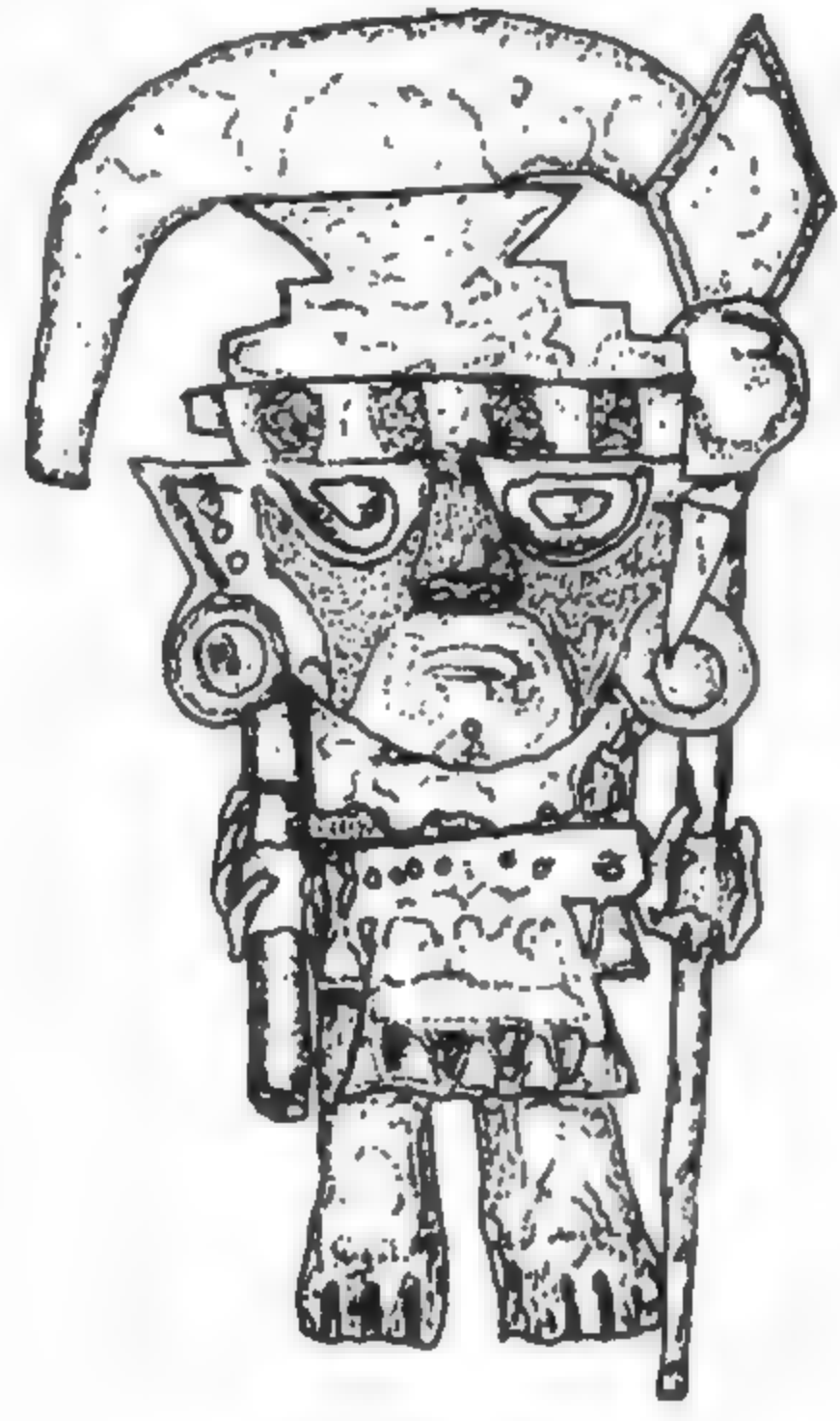


FIGURA 7



Un total de 8 diferentes tocados aparecen mezclados sin observar un orden aparente, pasando por los más sencillos, como las figuras 1, 11, 12 y

En el espaldar de litera a estudio, la complejidad, majestuosidad y marcada elaboración de los tocados que conforman las 24 figuras nos está hablando de una clara diferenciación entre ellas. Es difícil decir si dicha diferenciación corresponde a una categoría social, grupo étnico o a la intención de diferenciación (dibujos 18, 19 y 20).

Las culturas que ocuparon el Valle de Lambayeque tenían una sociedad muy estratificada con fuertes divisiones de clases sociales las cuales marcaban sus diferencias con signos externos simbólicos; uno de ellos fueron los vestidos y tocados. El tipo de tocado usado demostraba no sólo la clase social sino también el oficio. Por ejemplo en la cerámica Mochica la complicada representación de los cascos guerreros contrasta con la simplicidad del turbante de los pescadores o la majestuosidad de las divinidades. En la cultura Lambayeque/Lambayeque o Sicán que se caracteriza por la representación de un solo personaje mitológico se presta especial atención en el tocado.

b) Los tocados

Este trabajo tan difícil y complicado es lo más asombroso de la literatura. Los estudios hechos en microscopio indican que las plumas minúsculas no fueron directamente adheridas a la madera sino a la finísima piel anterior mente descrita. En las zonas en donde la madera ha desaparecido por la carcoma es esta fina película la que aún da la forma a la figura. El color de las plumas del cuerpo y tocado es en color azul turquesa oscuro a excepción de las dos figuras aisladas 4 y 8 que tienen los pies en color verde claro. Quizás originalmente se adornaría el cuerpo con otros colores que el turquesa o azul oscuro pero lo que queda sólo demuestra que fue el color azul en sus dos gamas.

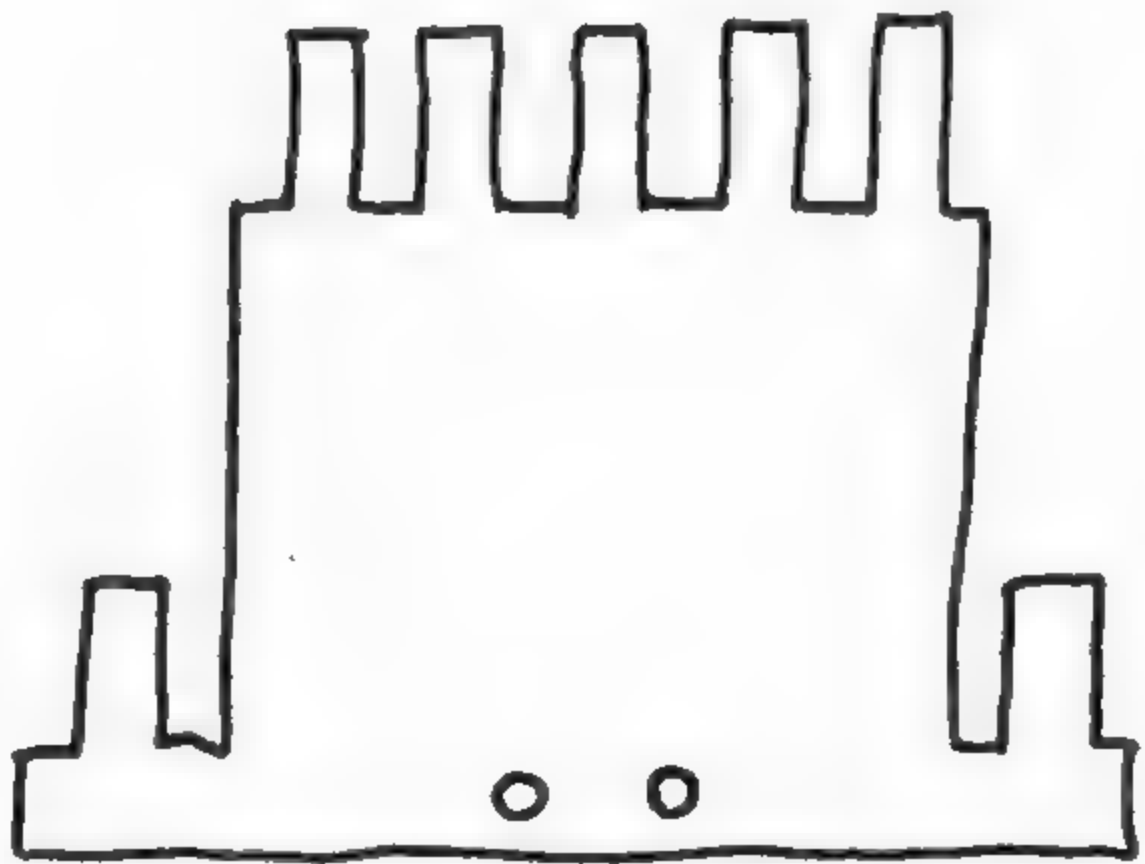
Encima de su estructura de madera cada figura lleva la totalidad del cuerpo cubierto por una fina piel a modo de *funda* hecha posiblemente de la piel de algún ave, quizás colibrí. Encima de ella se incrustan minúsculas plumas de diferentes colores (generalmente azul turquesa, oscuro y verde) como una piel con plumas que en su estado original (ahora está muy deteriorado) daría un colorido fascinante y suntuoso a la figura.

Pág. 260:

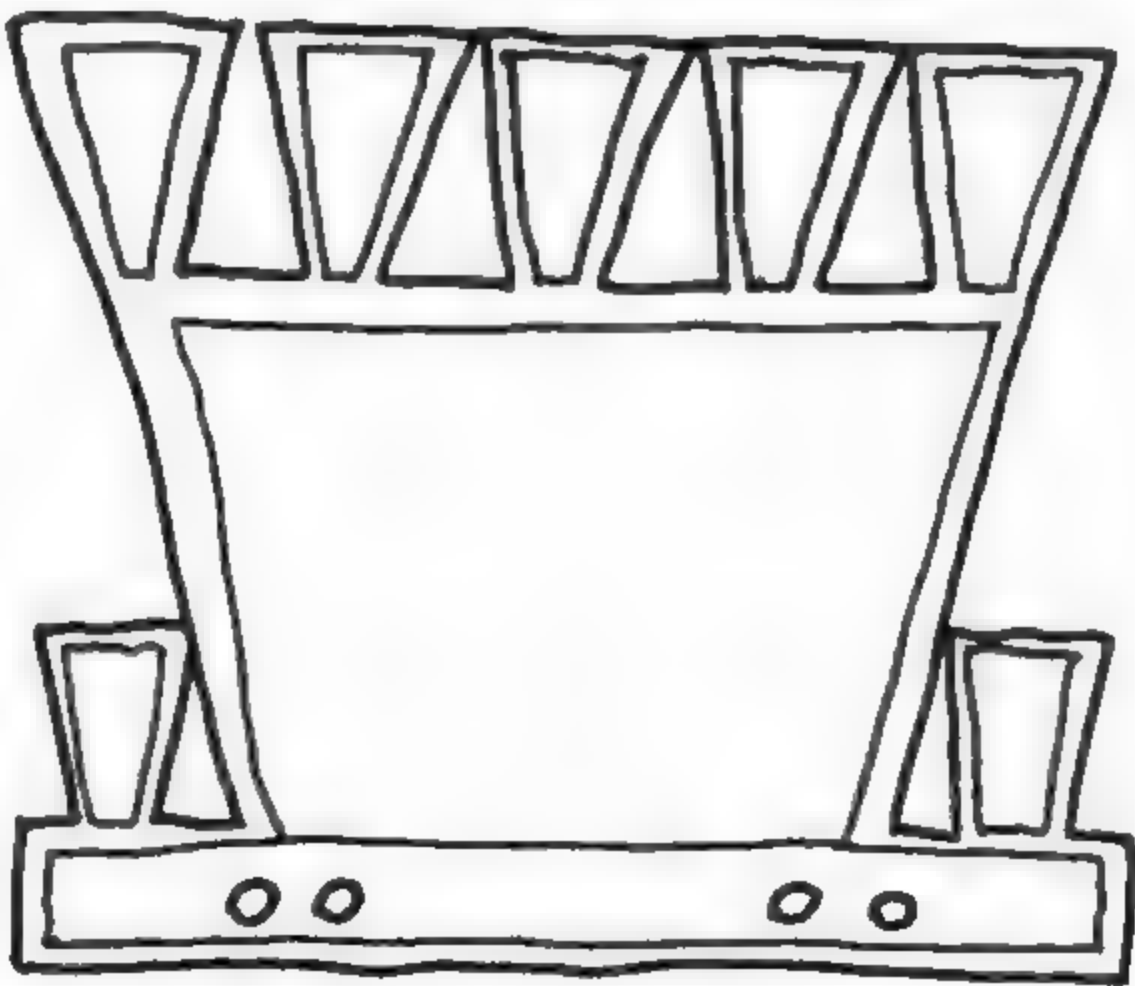
Faldellín-Plata. Figs. 1, 2, 3, 8, 10, 11, 12, 16, 17, 18 y 22.

Faldellín-Oro. Figs. 5, 6, 7, 12(bis), 13, 14, 15, 19, 20, 21 y 22(bis).

Tumi ceremonial de oro. Sicán Medio, Deidad alada sentada sujetando un Tumi con la mano izquierda y un objeto circular con la derecha. M.O.P. 2443. Alto 33.60 cm. Ancho 13.50 cm. Tumi ceremonial en plata. Deidad alada, sentada portando los mismos objetos que en el de oro. M.O.P. 3132 Alto 35.50 cm. Ancho 13.60 cm. Vasos-sonajas invertidos del Sicán Medio en oro y plata que representan la cabeza de la Deidad Sicán. M.O.P. 4729. Vaso de Plata. Alto 13.50 cm, ø boca 9.20 cm, peso 174 gr. M.O.P. 4626. Vaso de Oro. Alto 12.20 cm, ø boca 9.10 cm, peso 281 gr.



FALDELLIN - PLATA



FALDELLIN - ORO

21 a los más complicados como los de las figuras 3 y 9 que les llega hasta el codo y la 20 que llega hasta el suelo.

Como el resto del cuerpo, el tocado iría cubierto de plumas, los restos que quedan son todos de color azul turquesa. La parte inferior del tocado, de forma rectangular o semicircular, no sólo iría cubierto de plumas sino que además llevaría un adorno en cuero encima con plumas quizás de otro color, que no en todas las figuras se ha conservado, como en las N° 7 y 10 que representan el signo escalonado

Algunas figuras como la 22 y la 4 conservan encima de la decoración de plumas del tocado una chapa metálica dorada siendo redonda en la fig. 22 y alargada en la 4.

Lo más probable es que la totalidad de las figuras llevaran la parte superior del tocado adornado con plumas de color turquesa y la parte inferior con diferentes adornos de cuero, y plumas de otro color alternando algunas con adornos metálicos. Esto lo corrobora también el hecho que en las figuras en que la parte inferior del tocado no lleva el adorno en cuero la máscara metálica que cubre la cara queda muy separada del tocado ajustándose perfectamente en aquéllas en que sí aparece el adorno completo, caso de las fig. 7 y 10.

Sobra mencionar la majestuosidad y colorido que los tocados darían a las figuras y el importante papel que entre esta cultura jugaban. Estos tocados señalan también que estamos ante la representación de 24 personajes importantes que unido a la elaboración de las máscaras, como veremos, dejan entrever cierta categoría social, es decir, siempre el personaje central sería más importante que los dos laterales que lo acompañan.



LAS MASCARAS

Uno de los capítulos más interesantes del estudio del espaldar lo constituyen las máscaras metálicas que cubren los rostros de las figuras. Si el estudio de los tocados nos conduce a una gran cantidad de interrogantes lo mismo ocurre con las máscaras.

Todas las figuras, tanto delanteras como traseras, llevan adornados sus rostros con máscaras, a excepción de las figuras 4 y 8 que van fuera de los templete y cuyas caras van pintadas de rojo con la clara intención de no llevar nunca una máscara.

La forma de las máscaras son del más puro estilo Sicán Medio (850 – 1050 dC) categoría A (Carcedo, 1983, 1985), es decir, la orejera de la máscara sobresale de la línea que forma la sección recta de la oreja. Lo singular de estas máscaras y que las distingue del resto de las culturas andinas es su carácter *tridimensional* producido por la riqueza y complejidad de los materiales que las forman. Este carácter *tridimensional* y *colorístico* viene dado por los adornos de plumas de colores, la pintura o cinabrio rojo que cubre la mayor parte de ellas, las piedras preciosas o semipreciosas como las esmeraldas que cuelgan de sus ojos y por otros adornos metálicos como las narigueras y antenas. Otra característica importante es que estas máscaras no son para ser ajustadas a la forma de la cara sino que son rectas sobresaliendo de los límites de la cara, siempre intentando representar la misma deidad.

El tamaño tan reducido de las figuras hace casi imposible que se represente en las máscaras la totalidad de los adornos como son las narigueras que no aparecen en ninguna; pero sí aparecen representadas las antenas y los adornos de ojos en todas las figuras centrales, no en las laterales. Esto remarcaría cierta importancia social de las figuras centrales con respecto a las dos laterales que las acompañan.

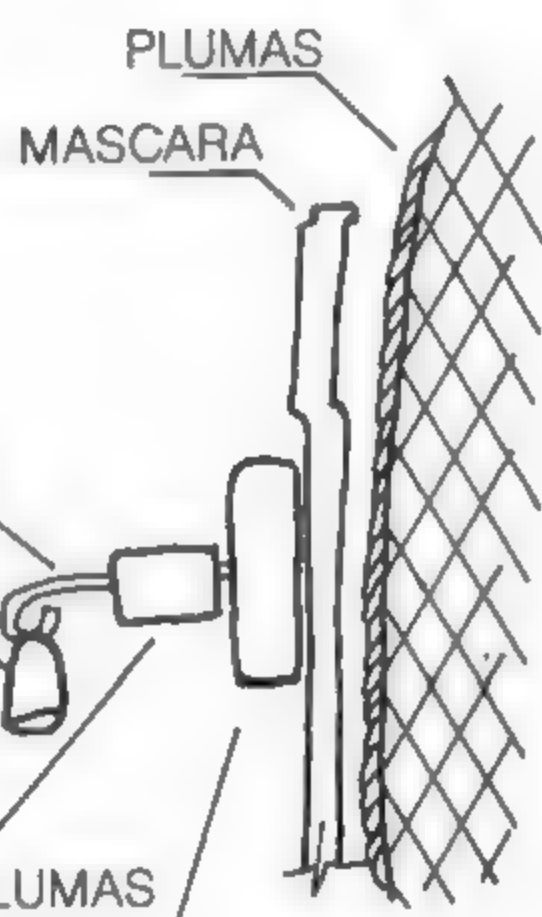
Todas las máscaras siguen el mismo patrón de pintura facial. Este consiste en que la pintura roja, (cinabrio o sulfuro de mercurio o bermellón) cubre parte de la frente, mejillas, área próxima a boca y nariz, quedando al descubierto las orejas, orejeras, ojos y parte inferior de la boca (dibujo 7).

En estas áreas *descubiertas* es donde el artista aprovecha para colocar los adornos que completarían la máscara. En la oreja y orejeras iban adornos de cuero o de metal con plumitas minúsculas encima cubriendo horizontalmente la parte recta de la oreja y en círculo la de la orejera. En el ojo

ADORNO OJO

VARILLA DE METAL
COLGANTE METALICO

CILINDRO METALICO
BOLA CON RESTO DE PLUMAS



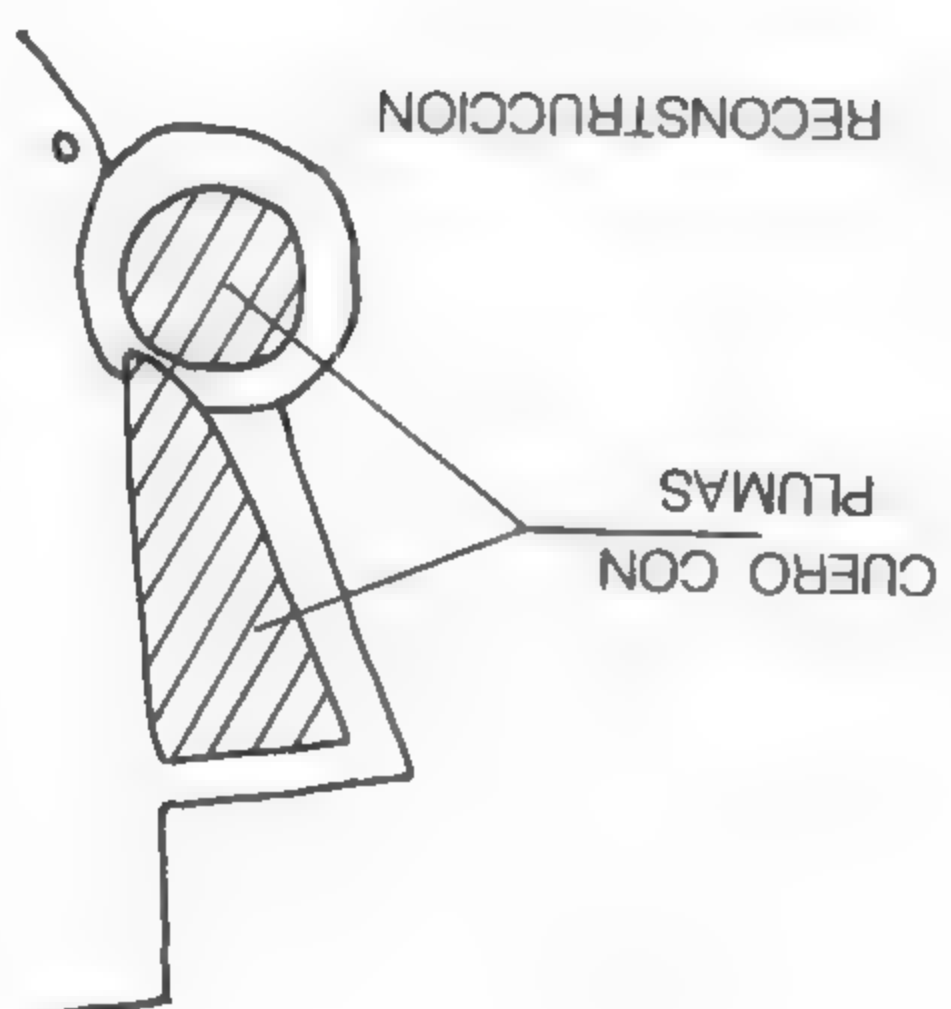
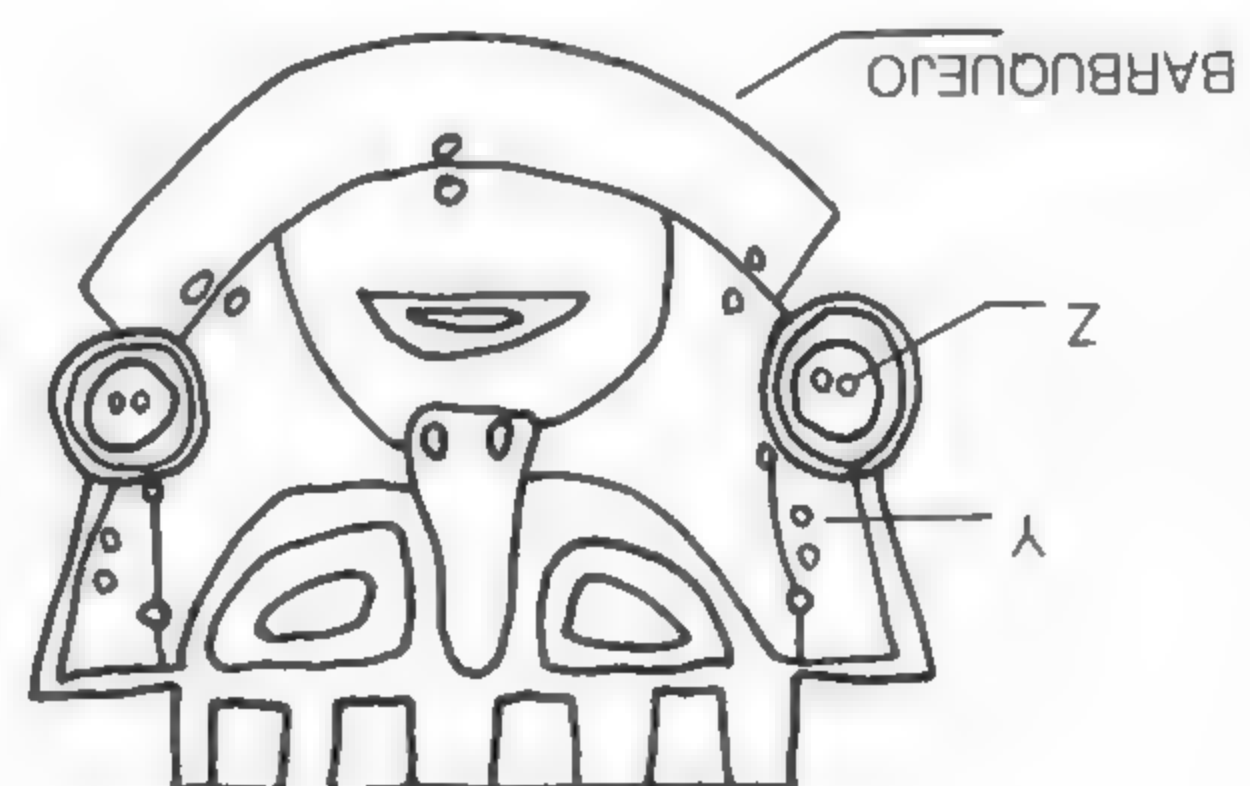
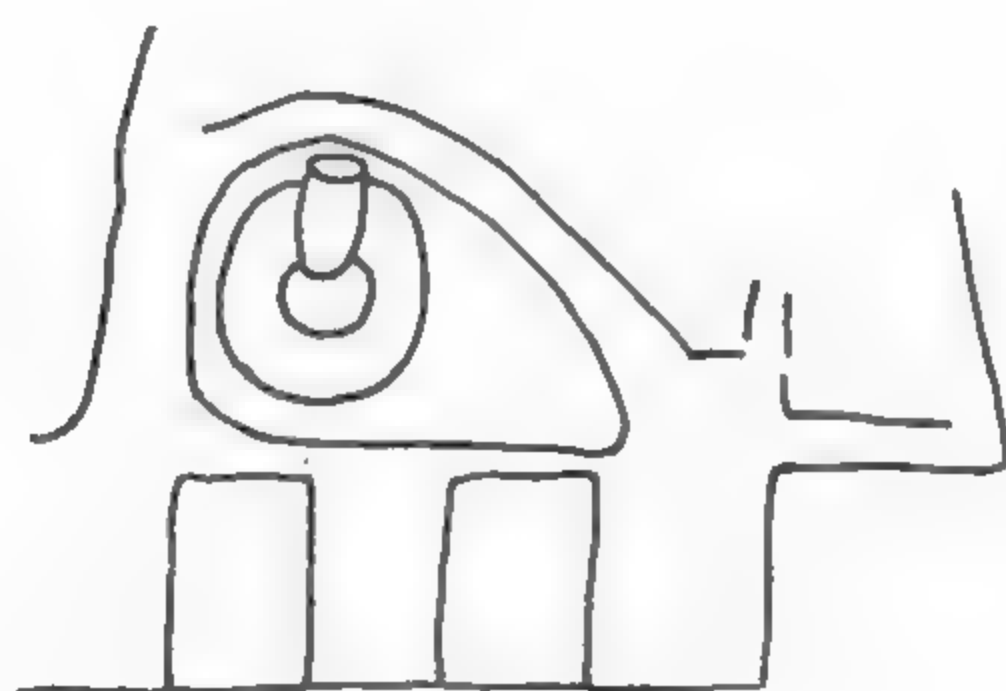
ADORNO NARIZ

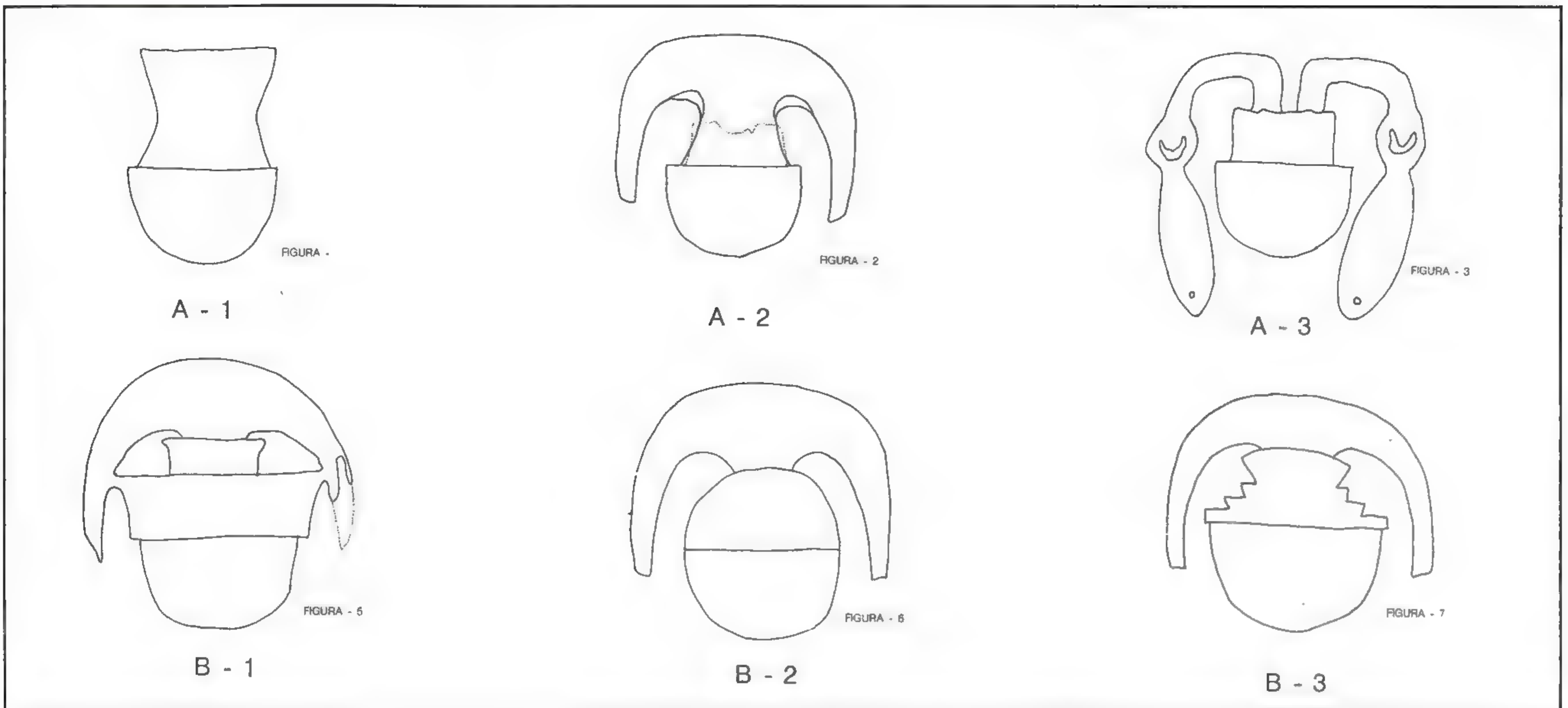
VARILLA DE METAL
COLGANTE

MASCARA

NARIZ







tendrían la forma oblonga del ojo. Estos adornos van sujetos a la máscara por medio de 2 perforaciones circulares hechas en la lámina base (Y y Z). En la oreja las dos perforaciones (x) sostienen una cuerda la cual va pintada en rojo para pasar desapercibida. La función de esta cuerda es sujetar la máscara a la cabeza de la figura de madera. En las máscaras de Batán Grande, como la del Museo del Oro (M.O.P. 1624), la parte trasera presenta un alambre de oro que sería lo que sujetara la máscara al fardo funerario. En los casos en que se representan las perforaciones pero no aparece la cuerda han *pegado* la máscara a la figura.

En las figuras 15, 17 y 14 aún quedan restos de cuero pero sin plumas en la oreja y orejeras. Sin embargo, las fig. 19, 20, 21 y 22 aún conservan en algunas zonas plumas de color azul turquesa. Las fig. 2, 7, 10, 11, 16, 17, 18 y 22 aún conservan el adorno de la orejera pero sólo el cuero sin plumas.

Curioso es que la única figura que conserva las dos orejeras intactas, fig. 22 bis, tiene el lado derecho con plumas de color azul turquesa y el izquierdo en amarillo. Quizás esto se repetiría en otras figuras de espaldar.

En cuanto a la estructura del ojo, sólo las figuras centrales, es decir, 2, 6, 10, 14, 17, 20 y 22 (ésta va aislada), presentan adornos, el resto son *ojos ciegos* que nunca intentaron llevar adorno alguno. Este adorno se compone de: a) una bola de cuero de forma oblonga a veces o una bola sola otras; con adorno de plumas, en unos casos azules oscuro, N° 10 y otras azul turquesa N° 6, 14 y 21; en el resto no se percibe el color, b) un canuto o cilindro metálico a veces pintado de rojo y, c) varilla de metal de la cual pende un colgante de forma alargada (dibujo 13).

Representaciones de máscaras Sicán con este tipo de adorno las tenemos en el Museo de Oro (M.O.P. 1624, s/n v. 29, 1229) y en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Cat. N° 57-161). En algunos casos como las del Museo Oro del Perú se representan hasta 7 esmeraldas cilíndricas colocadas de mayor a menor, o bolas de oro (s/nv. 29) con otras piedras semipreciosas como lapizlázuli, concha blanca o spondilus.

La nariz es aguileña, hecha en madera y pintada de rojo ⁵. Se sujeta a la máscara mediante un hilo metálico que, a ambos lados de la sección rec-

Pág. 262. Detalle de máscara de una de las figuras del espaldar.

Diferenciación de tocados.

5. Normalmente en las máscaras Sicán la nariz es también de metal y no va pintada completamente. Se puede hacer aparte del resto de la máscara y unirse a ella de una forma muy parecida a la que aquí se usa para la de madera, o bien formando parte de la lámina base de la máscara, es decir, no está hecha independientemente.

6. En teoría, el barbuquejo o barbiguero (siempre colocado en el bajo mentón) serviría para sujetar tocados o coronas como se representa en ceramios Moche. Aquí es un adorno de la máscara, como en la mayoría de las máscaras Sicán, sin valor funcional.

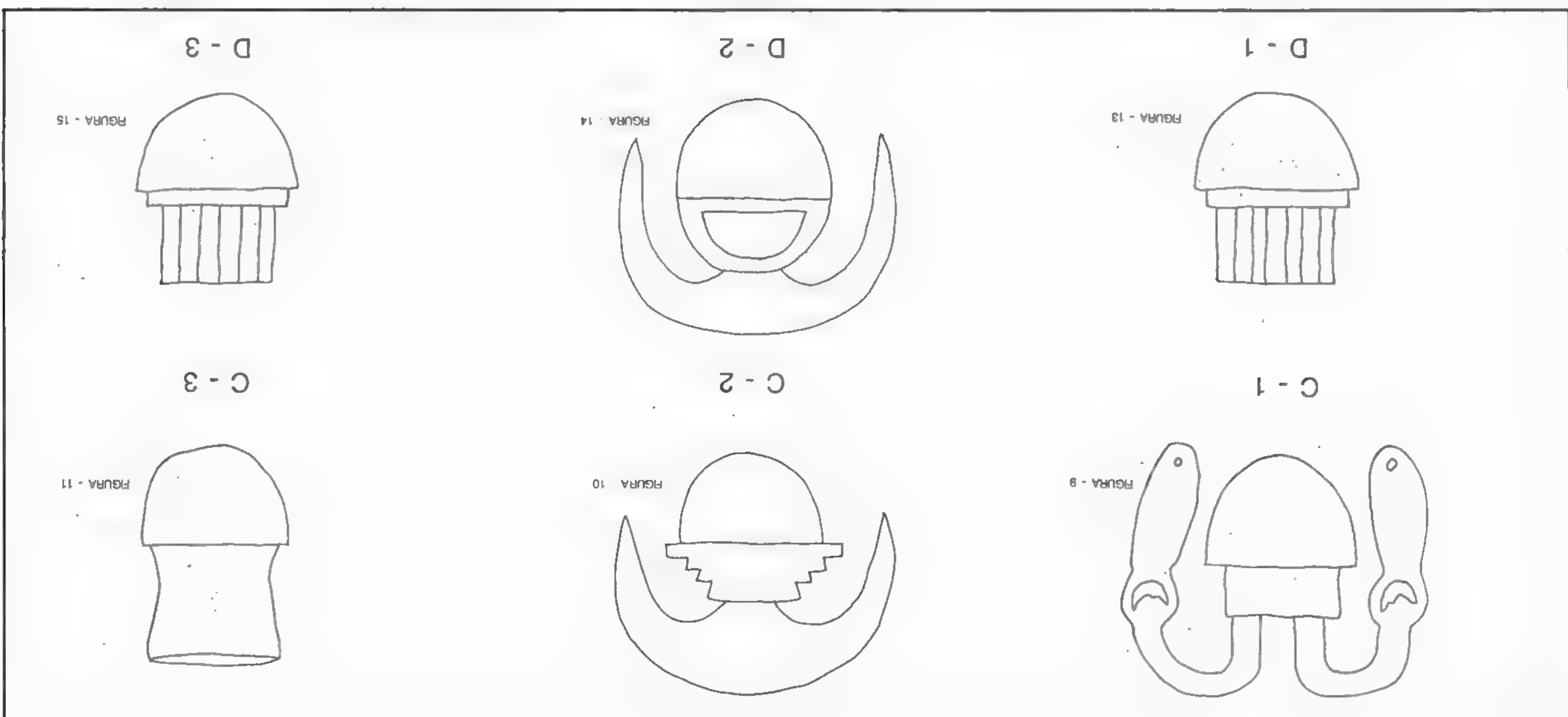
Por último señalaremos como uno de los adornos más importantes de la máscara, el barbuquejo 6. Este adorno hecho, en este caso en cuero, va sujeto a la parte inferior de la máscara por tres perforaciones (3 en la máscara y 3 en el barbuquejo), dos cercanas a las orejeras y una en la parte central del mismo. La unión de barbuquejo y máscara se hace aquí mediante un hilo, técnica también usada para sujetar la máscara a la figura. Hay que notar que la figura 22 bis tiene el barbuquejo *pegado* en el tocado por un error de restauración.

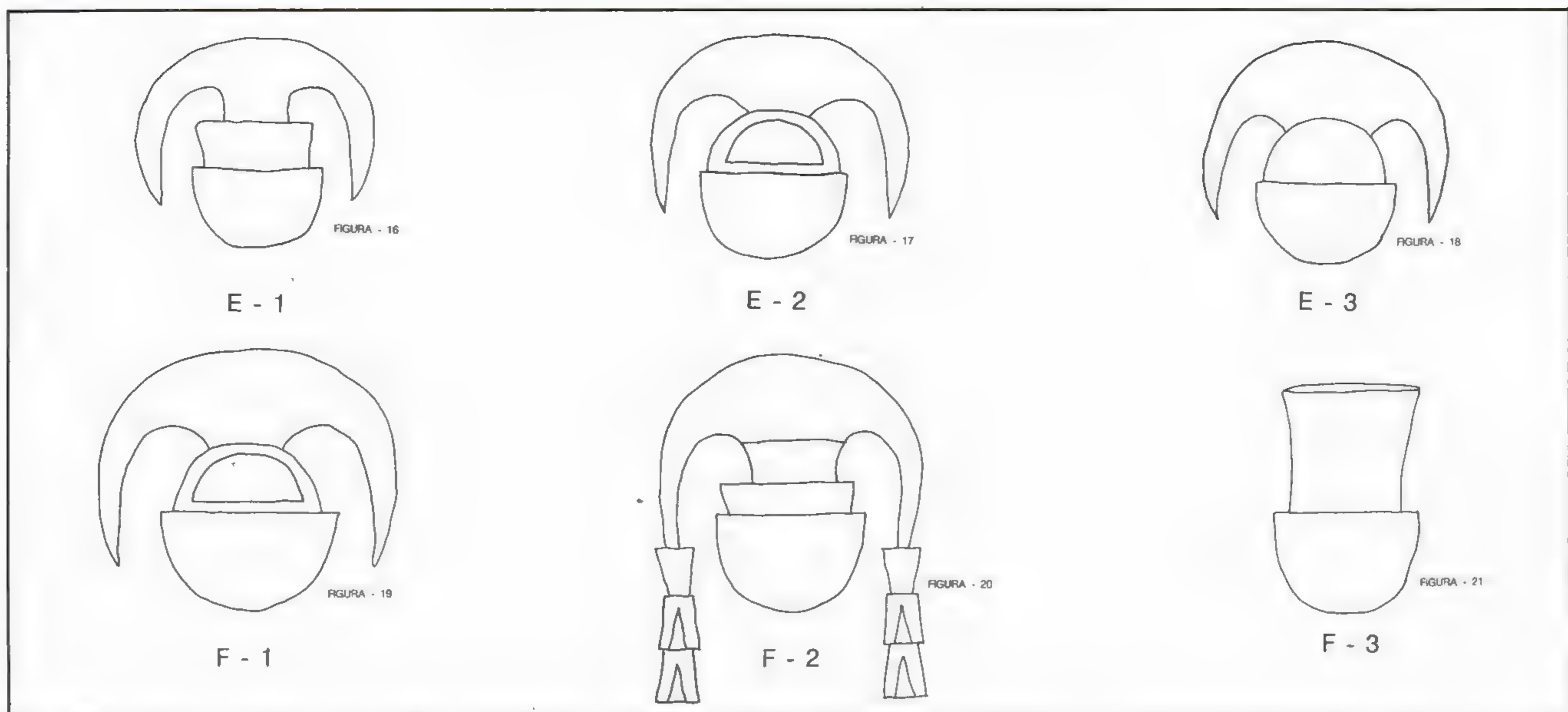
Por necesidad de abreviar el escrito no podemos detenernos en el estudio de las narigueras, pero sí es importante decir que todas presentan la forma cuadrada en U y que cubre parte de la boca y mejillas. Pueden estar hechas de oro o de cobre y encima llevan adornos de minúsculas plumas con colgantes circulares de metal. El número de adornos oscila entre 6 y 9. Cuando son 6 van 4 en la zona recta y 2 en los extremos superiores y cuando son 9 se colocan 5 en la zona recta y 4 en los extremos superiores.

Este adorno se presenta con mucha frecuencia en las máscaras Sicán bajo el nombre de *antenas* pero siempre (en las que no, porque falta la nariguera pero hay huellas de que la hubo) acompañando a una nariguera. Como explicamos anteriormente, quizás por la miniatura de la máscara no se han puesto las narigueras pues éstas presentan estructuras muy complicadas difíciles de representar aquí (ver dibujo). Sin embargo sí hay representaciones de máscaras con sus narigueras en varios museos y colecciones como la del Museo Oro del Perú N° 1624 o la de la colección Rockefeller del Metropolitan Museum.

Como en el caso de los ojos, este adorno sólo se presenta en las figuras centrales, es decir, 2, 6, 10, 14, 17 y 20 y en ninguna de las figuras aisladas.

ta de la nariz, une a la nariz con la máscara. Debajo del tabique nasal una pequeña varilla metálica que atraviesa la máscara termina en una bifurcación de dos partes, cada una de las cuales sostiene unas arandelas de forma romboidal; éstas son de oro y suelen llevar pintura roja encima lo mismo que la fina varilla que las sujeta (dibujo 14).





Por lo general, el barbuquejo en las máscaras Sicán se representa en metal y desgraciadamente no nos ha llegado en la mayoría de ellas. El mejor ejemplo que tenemos es el de una máscara perteneciente al Museo Brüning de Lambayeque (M.B. 144), en la que se representa un barbuquejo completo de metal (oro) unido a la máscara mediante un alambre también en oro. Otros tipos de barbuquejos nos los dan las máscaras del Museo Oro de Perú con N° M.O.P. 1229 y s/n v. 29.

El barbuquejo también se representa en los tumis o cuchillos ceremoniales, algunas veces adornado con piedras de crisocola (M.O.P 3131) o unido a la máscara mediante unas perforaciones como el tumi desaparecido del Museo Nacional de Antropología de Lima (B/C 35).

Las armas

Entre las armas de todo soldado tanto Mochica como Chimú o Inca hay que distinguir dos tipos de armas; las ofensivas y las defensivas. Entre las ofensivas hay un gran número de armas muy variadas y bien trabajadas. Las armas ofensivas se construían en madera, piedra y metal, entre ellas tenemos las mazas cortas, largas y mixtas, las lanzas, cuchillos o tumis, dardos, hondas, lanzaderas o estólicas y lanzadardos. Entre las de defensa los escudos, los cascos y los *vestidos acorazados*.

Entre el espaldar las figuras portan dos tipos de armas, una ofensiva como es la macana corta y la lanza o estandarte y otras defensivas como los vestidos acorazados, alternando ambas con un vasito o *tubito* muy frecuente en la iconografía del Sicán Medio y Chimú.

Armas ofensivas

La macana o maza corta sólo se representa tres veces en espaldar en las figuras 2, 6 y 20, es decir en figuras centrales. En ocasiones esta maza o macana es empuñada a modo de cetro por un personaje sentado ó de pie (Larco Hoyle 1966); aquí es justamente lo que representa un cetro para el personaje que lo porta ya que en él se representa un rostro humano. La maza corta es utilizada con una sola mano así la otra queda en libertad de sujetar un escudo o de retener a un enemigo asegurando la efectividad del golpe. Aquí las figuras en la otra mano no llevan escudos sino un *tubito* (no lo llamamos vaso por tener la base abierta) en el cual llevaría algún adorno de plumas muy típico de la iconografía Sicán y Chimú.



Fig. 10. Personaje con adornos en los ojos, nariz y barbiguero en la máscara. Tocado con restos de plumas y cuero. Metales plateados.



Fig. 20. Personaje principal con adornos en los ojos y nariz de la máscara. Tocado con plumas muy elaborados. Metales dorados.

La lanza o estandarte se llama así porque está a caballo entre ambas; tiene la largura de una lanza y la anchura, en su parte superior, de un estandarte que termina en punta. Esta arma, al igual que la macana o cetro, viene representada en las figuras con la alternancia del *tubito*.

En total tendríamos 17 estandartes o lanzas, y 3 macanas o cetros alternando con 21 *tubitos*, en un total de 24 figuras. Tanto las armas como los *tubitos* varían sus posiciones, unas veces van en la mano derecha y otras en la izquierda sin un orden aparente.

Hay que hacer notar que de las 24 figuras 2 de ellas (Nº 4 y 8) no llevan nada aunque deberían de llevar unos vasos en forma de *keros* por la posición en acto de beber de sus manos. A la figura 12 bis le faltaría un arma ya que sólo se representa el *tubito*. En la figura 19 el estandarte está compuesto por la mitad original y la otra mitad superior nueva viéndose muy clara la diferencia.

Armas o cetros como éstos son muy comunes en la iconografía Sicán. Son numerosos los vasos, tanto en oro como en plata, con representaciones de *soldados* vestidos con el faldellín y portando armas o estandartes como éstas. Las figuras suelen representarse o bien de frente portando en ambas manos armas o cetros o bien de perfil (una tras otra o una encima de otra) pero siempre con un importante y variado tocado de plumas. Estos *soldados* suelen ir flanqueados por aves, concha de spondilus, el signo escalonado o una banda o greca con la forma S. A excepción de la concha de spondilus en este espaldar se representan también todos estos elementos acompañando a las figuras. Aves en la parte superior de las estructuras-templo, el signo escalonado sería la representación misma de la estructura-templo, y la greca en S estaría pintada en los laterales de dicha estructura-templo.

Armas defensivas

Antes nos referimos a que entre las armas defensivas se encontraban los *vestidos acorazados*. En el espaldar son los faldellines que visten las figuras. Hay dos tipos de faldellines, unos en plata y cuya parte inferior termina en 5 separaciones de forma rectangular y alargadas, y en oro cuya parte inferior termina también en 5 separaciones pero en forma trapezoidal, más gruesas y cortas que las de plata. Los faldellines de oro se sujetan a la figura mediante unas perforaciones en la parte superior que varían en número (4, 5 y a veces 2) mientras que los de plata siempre mediante 2 únicas perforaciones (dibujo 12).

Estos faldellines no van sujetos directamente a la figura sino entre figura y faldellín hay otro de cuero con la misma forma que el metálico (ej. fig. 12 bis).

Las diferencias marcadas por un faldellín en oro o en plata quedan más remarcadas al ver que las figuras con faldellín en plata están resguardadas en una estructura-templo cuyos adornos superiores son en plata y las figuras con faldellines en oro están bajo las estructuras-templo con adornos superiores en oro. Aquí se ve una clara *intencionalidad* de querer jugar con esta *dualidad* de oro y plata que se observa en todo el espaldar.

CONCLUSIONES

Aunque el espaldar fue encontrado en Chan Chan, la manufactura, iconografía, cromatismo, estilo y construcción de las figuras y estructuras-templo, pertenecen al más puro estilo del Sicán Medio (850-1050 d.C.). Esto da a entender que probablemente llegó allí durante la etapa de conquis-

ta o expansión del Imperio Chimú en el Valle de Lambayeque y Norte de Perú (1100-1470 d.C.).

La manufactura de las figuras, máscaras y adornos tienen de la cultura Sicán: a) la utilización de láminas metálicas martilladas y recortadas hechas individualmente que se unen mecánicamente a un núcleo base, en este caso de madera recubierto por cuero y plumas, b) el uso de aleaciones binarias o terciarias para obtener el dorado o plateado de la superficie metálica y por consiguiente su constante preocupación por el color de la pieza metálica acabada; quizás por que en ella van a *visuualizar* toda una información y simbología ideológica (Sol-luna, día/noche, etc.), c) la utilización de piezas móviles en los ojos y nariz de las máscaras, d) el uso de cuero recubierto por plumas, e) el color bermellón o pintura roja de cinabrio cubriendo gran parte de la máscara y, f) el carácter *tridimensional* de las máscaras.

El estilo e iconografía de las figuras es el mismo que se aprecia en los vasos ceremoniales repujados de oro y plata de Batán Grande, Recinto Sicán, así como los estandartes y/o armas que portan.

Hay unos patrones típicos que se observan en el espaldar que son del arte Sicán: a) la alternancia de metales como el oro y la plata en figuras y temples. Así por ejemplo, es común encontrar vasos iguales hechos en oro y en plata, o tumis ceremoniales con la figura mitológica hechos idénticos en oro y en plata o la parte delantera en oro y la trasera en plata. Dicha dualidad es probable que viniera dada desde la tumba misma, es decir, que en el enterramiento se dispusieran los objetos con un orden establecido marcando una zona para el oro y otra para la plata ya sea de manera de ángulos opuestos o de lados. En la recién descubierta tumba del *señor de Sipán* también se aprecia esta dualidad con los objetos de adorno que lo acompañan; especialmente al descubrir que al limpiar los objetos que se pensaba que eran de cobre debajo tenían una patina plateada (uso de aleación binaria de plata y cobre) teniendo muchos de ellos su *doble* en oro, b) importancia de los tocados que se manifiesta en la gran variación y colorido de los mismos y la minuciosidad con que están hechos, c) todas las figuras a pesar de las variaciones antes mencionadas, poseen el mismo rostro o máscara típico del Sicán Medio. La más complicada elaboración de las figuras centrales nos indica una jerarquía como ocurre con las máscaras encontradas en los *tapados* más importantes, d) estamos hablando de un arte que utiliza mucho la plumería y por lo descrito en este mismo libro por el Dr. Kauffmann Doig parece representar la figura mitológica de Naymlap aunque nosotros nos limitaremos a decir que se representa siempre a una sola deidad cuya tradición parece venir de Wari-Tiahuanaco durante el Horizonte Medio Temprano (650-700 d.C.) de donde tomaría también la postura de brazos abiertos sujetando dos objetos con sus manos. Postura que queda representada en la deidad de la Puerta del Sol de Tiahuanaco. También hay algunos detalles iconográficos que ya aparecen en la cultura Moche como es el ojo alado de la deidad, la postura de sentarse y encoger sus brazos en los tumis en que se representa la figura de la deidad sentada y la dualidad de utilización de metales. Es decir, que podemos hablar de una fusión iconográfica de las culturas Wari-Tiahuanaco y Moche que se formalizaron con patrones propios originando el arte del Sicán Medio y, e) las excavaciones efectuadas dentro del Recinto Sicán por el Dr. Shimada y su equipo durante los últimos 10 años, especialmente en las huacas Corte, Las Ventanas, Rodillóna e Ingeniero (Shimada 1986) dieron como resultado unas estructuras-templo ⁷ en forma de T con una rampa

7. Las pirámides truncadas que conforman una estructura-templo se forman con un conjunto de varias plataformas escalonadas y superpuestas de planta cuadrangular o rectangular, conectadas por rampas centrales o circunferenciales.

central de acceso y cuya plataforma superior tiene una serie de columnas que soportan un sólido techo y un muro trasero cubierto con pinturas murales (Shimada en prensa).

Estas huacas, así como Colorada e Ingeniero y posiblemente la huaca Las Abejas ya desaparecida, todas en el distrito de Poma y fuera de él las huacas Taco, Chornancap y Ucupe situadas en diferentes partes del Valle de Lambayeque presentan la misma estructura de templo en *T* que se representa en el espaldar.

Concluyendo, podríamos decir que el espaldar recoge una *síntesis* de lo excavado, estructuras-templo en forma de *T* con rampa de acceso central y de los objetos funerarios de metal encontrados en las tumbas del recinto funerario-religioso de Batán Grande, máscaras, tumis y vasos.

Todo este tremendo trabajo se ha hecho para adornar un objeto que representa el poder jerárquico y que va a ser *visualizado e interpretado* por el pueblo, es decir, se está resaltando un alto poder religioso, político y social.

Este espaldar representa el único ejemplo que tenemos de un conjunto tan espectacular perteneciente al Valle de Lambayeque. Con su estudio y difusión esperamos que sirva para una mayor comprensión no sólo de lo bello y espectacular de las piezas de la cultura Lambayeque sino también de aquello que queda oculto en ellas, aquello que al fin y al cabo constituye *la belleza espiritual* del objeto.

Paloma Carcedo

Bibliografía

- Alva Walter y Meneses, Susana
 1983 *Los murales de Ucupe en el Valle de Zaña, Norte del Perú*. Beiträge Zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie. Sonderdruck. pp 335-360.
- Carcedo Muro, Paloma
 1983 *Las máscaras de Bañan Grande* Revista del Museo Oro Del Perú y Armas del Mundo. Lima, Dic. p. 21-27.
- Carcedo Muro, P. y Shimada, Izumi
 1985 *Behind the golden mask: The Sicán gold artifacts from Bañan Grande, Perú; en the Art of Precolombian gold: The Jan Mitchell Collection*, E.P. Benson ed. (New York: Metropolitan Museum of Art) pp. 60-75.
- Lechtman, Heather
 1973 *The gilding of metals in Pre-Columbian Perú*. En *Application of Science in Examination of Works of Art*, W.J. Young, ed. (Boston, Mass; Museum of Fine Arts), 38-52.
- Shimada, Izumi
 1985 *La cultura Sicán; caracterización arqueológica*. Presencia histórica de Lambayeque pp. 76-133. Editorial e Imprenta DESA S.A. Lima.
- 1986 *Bañan Grande and cosmological unity in the Andes*. En *Andean Archaeology Papers in Memory of Clifford Evans*. Ed. Ramiro Matos, Solveig Turpin y H.H. Eling pp. 163-188. Institute of Archaeology, UCLA.
- Shimada, Izumi (cont.) en prensa
Cultural continuities and discontinuities on the northern North Coast, Middle-Late Horizons. en The northern dynasties: Kingship and statecraft in Chimor, ed. A. Cordy-Collins y Michael E. Moseley. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Agradecimientos

Agradeceomos de una manera muy especial al finado Dr. Junius Bird quien guió la conducción del estudio, al Dr. Izumi Shimada, Universidad de Harvard, por sus puntuaciones, a D. Miguel Mujica Gallo, fundador del Museo Oro del Perú y Armas del Mundo, de Lima, Bárbara Concklin y Marie de Troostenberg del Museo de Historia Natural de Nueva York y a Antonio Carcedo Muro por la ejecución de los dibujos.

Créditos

– INTRODUCCION A LA CULTURA LAMBAYEQUE:	<i>Jorge Zevallos Quiñones</i>
– EN BUSCA DE ÑAYMLAP: CHOTUNA, CHORNANCAP Y EL VALLE DE LAMBAYEQUE:	<i>Christopher B. Donnan</i>
– ENIGMAS E INCERTIDUMBRES SOBRE LA TEXTILERIA LAMBAYEQUE:	<i>James W. Reid</i>
– ASISTENTE:	<i>Julie Noriega</i>
– ORO DE LAMBAYEQUE:	<i>Federico Kauffmann Doig</i>
– ANDA CEREMONIAL LAMBAYECANA: ICONOGRAFIA Y SIMBOLOGIA:	<i>Paloma Carcedo Muro</i>
– FOTOGRAFIA:	<i>Guillermo Hare Calle</i>
– LEYENDAS:	<i>Jorge Zevallos Quiñones</i> <i>Raúl Apesteguía B.</i>
– DIAGRAMACION:	<i>José Antonio de Lavalle</i>
– ASISTENTE:	<i>Hernán Echegaray</i>
– DIBUJOS:	<i>Hamilton Arce Otero</i>
– FOTOLITOS:	<i>Ausonia S.A.</i>
– IMPRESION:	<i>Ausonia S.A.</i>

Indice

	Pág.
– PRESENTACION:	7
– INTRODUCCION A LA CULTURA LAMBAYEQUE: <i>Jorge Zevallos Quiñones</i>	15
– EN BUSCA DE ÑAYMLAP: CHOTUNA, CHORNANCAP Y EL VALLE DE LAMBAYEQUE: <i>Chistopher B. Donnan</i>	105
– ENIGMAS E INCERTIDUMBRES SOBRE LA TEXTILERIA LAMBAYEQUE: <i>James W. Reid</i>	137
– ORO DE LAMBAYEQUE: <i>Federico Kauffmann Doig</i>	163
– ANDA CEREMONIAL LAMBAYECANA: ICONOGRAFIA Y SIMBOLOGIA: <i>Paloma Carcedo Muro</i>	249
– CREDITOS:	271
– INDICE:	273
– AGRADECIMIENTOS:	275

Agradecimientos

El Banco de Crédito del Perú y los Editores agradecen a las Instituciones Peruanas, Museos del extranjero y a los Coleccionistas privados, por haber permitido reproducir las obras de sus respectivas colecciones, asimismo a las personas cuya colaboración ha hecho posible esta publicación.

Walter Alva Alva
Raúl Apesteguía
Asociación Cultural Enrico Poli B.
Cecilia Bakula B.
Fernando Belaunde Aubry
Guillermo Cock
Colección Hugo y Elsa Cohen
Colección Jan Mitchell
Adrián Geiser
Gloria Mallma Tori
Edward Merrin
Metropolitan Museum of New York
Miguel Mujica Gallo
Victoria Mujica de Pérez Palacio
Museo Amano
Museo del Banco Central de Reserva del Perú
Museo Banco Wiese
Museo Enrique Brüning de Lambayeque
Museo Oro del Perú
Museo Rafael Larco Herrera
Hermilio Rosas La Noire
Museo Nacional de Antropología y Arqueología
Eugenio Nicolini
César Poppe
Daniel Rifkin
Napoleón Valdez
Harald Zoeger

A LOS FOTOGRAFOS:
Justín Kerr, Enrique Santa Cruz y Alberto Jara

ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR
EN EL MES DE MARZO DE 1999
EN LOS TALLERES DE
AUSONIA S.A.

